

**LUIZ PACHECO**  
**MALDIÇÃO E CONSAGRAÇÃO NO MEIO**  
**LITERÁRIO PORTUGUÊS**

**João Pedro da Silva Marques de Avellar George**

---

**Tese de Doutoramento em Sociologia da Literatura**

**JANEIRO 2011**

**Nota:** lombada (nome, título, ano)  
- encadernação térmica -





**LUIZ PACHECO**  
**MALDIÇÃO E CONSAGRAÇÃO NO MEIO**  
**LITERÁRIO PORTUGUÊS**

**João Pedro da Silva Marques de Avellar George**

---

**Tese de Doutoramento em Sociologia da Literatura**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Sociologia e Economia Histórica, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor Rui Santos

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

SFRH / BD / 13290 / 2003



*À minha avó Judite Avellar George*



## AGRADECIMENTOS

Um trabalho desta natureza nunca é apenas o resultado da energia pessoal, depende, sobretudo, do ambiente em que decorre. Por isso, a minha gratidão vai, em primeiro lugar, para os Professores Rui Santos e Diogo Ramada Curto, porque me ensinaram a ter disciplina intelectual e a confiar no pensamento. Agradeço também a todos os amigos de Luiz Pacheco que acederam ser entrevistados para este trabalho, entre os quais terei de destacar Helena Berger, Jaime Aires Pereira e Florentino Goulard Nogueira, porque generosamente me disponibilizaram cópias de inúmeros documentos originais do escritor. Ao Paulo Pacheco, porque me abriu as portas da sua casa e me facilitou todas as condições, em total liberdade, para consultar os arquivos da família. Ao Luiz Pacheco, porque à sua maneira colaborou com este trabalho e estimulou a minha obstinação.

À Laura Toro Soria, porque não me deixou desistir. À Filipa Vicente, à Joana Bénard da Costa, ao Nuno Sá Carvalho, ao Diogo Freitas da Costa, ao Luís Bastos e ao Tiago Fernandes, porque dão substância à minha existência e às minhas convicções. Ao Carlos Ataíde, porque possuindo uma enorme capacidade para o pensamento e o raciocínio complexos me inculcou o valor da humildade e da discrição intelectual. À Teresa Ataíde, minha mãe, pelo sentido da decência e porque todos os dias me ensina que a bondade é mais importante que a inteligência.

À minha filha Carlota Toro George, o infinito amor da minha vida, porque já coloca, de forma consciente, um pé diante do outro.





## RESUMO

### Luiz Pacheco: Maldição e consagração no meio literário português

João Pedro George

Partindo da trajetória biográfica do escritor Luiz Pacheco enquanto resultado de um tecido de relações ou de laços de interdependência mútua, este estudo analisa, em primeiro lugar, as suas propriedades familiares, culturais, sentimentais, escolares, profissionais, chamando a atenção, por exemplo, para a pluralidade das lógicas da acção e das formas da incorporação social. Em segundo lugar, tenta-se reconstituir a dinâmica de produção social de um determinado estatuto – o escritor maldito –, inscrevendo-a numa tradição intelectual de longo prazo, situando-a no funcionamento do meio literário do seu tempo e identificando as suas implicações ao nível das redes de sociabilidades. Para isso, incorporam-se diferentes contributos da sociologia, em particular as críticas de Pierre Bourdieu à «ilusão biográfica», as reflexões de Bernard Lahire em torno da ideia de «actor plural» e, finalmente, as reflexões sobre a identidade e as representações do escritor desenvolvidas por Nathalie Heinich.

PALAVRAS-CHAVE: literatura portuguesa, escritor maldito, actor plural, representações literárias

## ABSTRACT

### TITLE

### AUTHOR

Departing from the biographical itinerary of the writer Luiz Pacheco, this work has two main threads of analysis: Firstly, it explores his family, cultural, sentimental, educational, and professional contexts, calling attention, for example to the plurality of practices and ways of incorporation of the social. Secondly, it tries to reconstitute the dynamics of social production of a specific kind of status – that of the *écrivain maudit*. And it does so by inscribing this category in a long term intellectual tradition, by placing it in its contemporary literary field and by identifying its implications within networks of sociability. Resorting to different sociological approaches, this work will especially benefit from Pierre Bordieu's criticism of the «biographical illusion», from Bernard Lahire's reflections on the idea of the «plural actor» and, finally, from the theoretical proposals on the representation and identity of the writer that have been developed by Nathalie Heinich.

KEYWORDS: Portuguese literature, *écrivain maudit*, plural actor, literary representations



# ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo 1. Sociologia da literatura: um estado da questão.....	11
1.1. Premissas e definições.....	11
1.2. A literatura como fonte da análise sociológica.....	26
1.3. Literatura e Sociologia: duas representações da realidade.....	31
1.4. As origens históricas ou a pré-sociologia da literatura.....	40
1.5. A crítica positivista.....	43
1.6. A crítica marxista.....	46
1.7. Edward Said: imperialismo, dominação e resistência simbólicas.....	66
1.8. Robert Escarpit e a Escola de Bordéus.....	74
1.9. O campo literário: Pierre Bourdieu.....	77
1.10. A crítica entre o capital social e o capital simbólico.....	94
1.11. O campo literário mundial.....	101
1.12. Howard Becker e os mundos da arte.....	103
1.13. A sociologia da singularidade de Nathalie Heinich.....	104
1.14. Bernard Lahire: uma sociologia (da literatura) à escala individual.....	121
1.15. A sociologia da literatura em Portugal.....	125
Capítulo 2: O que é um «escritor maldito»?.....	157
2.1. História do conceito de «escritor maldito».....	159
2.2. A excentricidade.....	165
2.3. «A invenção da boémia».....	169
2.4. A marginalidade.....	183
2.5. A institucionalização do fracasso.....	189
2.6. A ética do sofrimento.....	208
2.7. A loucura e a doença.....	211
2.8. A pobreza.....	214
2.9. A perseguição.....	217
2.10. O caso Jean-Jacques Rousseau.....	221
2.11. O modelo cristão.....	223
2.12. A glória póstuma.....	231
2.13. O efeito Van Gogh.....	235
2.14. A arte como vocação.....	238
2.15. Personalização da criação.....	241
2.16. Conclusão.....	247
Capítulo 3. Génesis e evolução do «maldito» em Portugal.....	249
3.1. A construção cultural do maldito no século XIX.....	249
3.2. A fome de Gomes Leal.....	275
3.3. A maldição surrealista.....	289
3.4. Camões poeta maldito?.....	299
Capítulo 4. O género e o método biográficos.....	307
4.1. Alguns estudos biográficos.....	307
4.2. Norbert Elias e a condição social do génio.....	319
4.3. Pierre Bourdieu e a «ilusão biográfica».....	324
4.4. A biografia numa perspectiva interaccionista.....	329
4.5. A biografia sociológica segundo Bernard Lahire.....	331
4.6. A autobiografia.....	339
4.7. Tratamento e análise das fontes biográficas e autobiográficas.....	346
Capítulo 5. A trajectória biográfica de Luiz Pacheco.....	355
5.1. Contextos sociais e socializadores.....	357
5.1.2. Família.....	357

5.1.3. Escolaridade.....	381
5.1.4. Actividade profissional .....	400
5.1.5. As mulheres, as prisões.....	407
5.2. Actividade literária .....	459
5.2.1. O crítico.....	459
5.2.2. O editor .....	483
5.2.3. O escritor.....	507
5.2.4. A censura, as apreensões .....	539
5.3. As doenças, os internamentos .....	574
Capítulo 6. A produção social do «maldito».....	589
6.1. A recepção crítica.....	590
6.2. Clãs, capelas e igrejinhas .....	622
6.3. Entre a rejeição e a aceitação do rótulo .....	638
6.4. O maldito e a cultura pop.....	664
Conclusões .....	679
Fontes .....	687
Fontes Primárias .....	687
1. Oficiais .....	687
2. Publicações institucionais .....	687
3. Textos de Luiz Pacheco.....	689
Fontes secundárias .....	721
Bibliografia .....	741

## Introdução

Um indivíduo pode servir como ponto de partida para pensar a realidade social? Pode a biografia de um escritor ser uma porta de entrada privilegiada para a reconstrução do clima ou da atmosfera cultural e social de uma época? Descrevendo e retratando um indivíduo com base em determinados critérios sociológicos é possível reconstituir certas configurações sociais? Ou dar conta de um processo social? Estudar em profundidade um determinado grupo social? Explorar a natureza de certos papéis sociais e analisar algumas representações sociais?<sup>1</sup> E em que medida os textos de um escritor podem ser utilizados como fontes históricas e sociológicas? Perguntas que remetem para um dos dilemas clássicos da sociologia: como relacionar indivíduo e sociedade? Como estabelecer relações entre um actor e uma cultura ou sociedade? Como passar do concreto, ou do singular, para categorias com vocação social ou universal? Como generalizar a partir de um caso único? E como contar uma vida?

Com base em algumas destas questões suscitadas pelo uso do método biográfico nas ciências sociais, o meu objectivo é reconstituir o percurso de vida do escritor Luiz Pacheco, tendo em conta, nomeadamente, aspectos como: a génese e circulação de uma imagem literária recorrente (o «escritor maldito»); as interpretações e visões contrastadas sobre um mesmo indivíduo; a diversidade de apropriações que fazem parte integrante da identidade de uma figura intelectual; as estratégias discursivas de auto-representação, de apresentação do eu e de manipulação dessa identidade; em suma, a biografia de um escritor como instrumento para perceber a construção, exibição e ressonância de uma certa identidade literária. Depois, há toda uma série de perguntas que se podem colocar quando pensamos, sociologicamente, num escritor. Por exemplo: quais são as suas origens? Qual é a sua formação? Qual o seu itinerário profissional e cívico? Como é que ele representa o mundo social? Qual é a sua posição no meio literário? Quais são as suas relações? Com quem? Contra quem? O que é que ele fez para melhorar a sua posição? Quais as estratégias da sua acção? E que contextos

---

<sup>1</sup> Alguns autores da sociologia consideram que sim. Wrigth Mills, por exemplo, considerava que os objectos de estudo da ciência social eram «os problemas da biografia, da história e dos seus cruzamentos dentro das estruturas sociais. As três – biografia, história, sociedade – constituem as coordenadas de um bom estudo do ser humano (...). É impossível formular convenientemente os problemas do nosso tempo, e principalmente os da natureza do ser humano, se perdermos de vista que a história é o nervo da ciência social e caso recusemos honrar o princípio segundo o qual se deve aperfeiçoar uma psicologia do ser humano que se baseie na sociologia e que esteja em harmonia com a história», em C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, Middlesex, Pelican Books, 1970 (ed. original de 1959), p. 159.

condicionaram e orientaram essa mesma acção? Evitou os choques? Provocou rupturas? Que forças reagiram à sua acção? Em que sentido a literatura foi moldada pela sua relação com as hierarquias sociais ou com a política? E, tratando-se de um escritor considerado maldito, que tipo de posição social ocupa um homem de letras que não está, pelo menos em termos institucionais, no centro do meio literário?

Esta escolha de Luiz Pacheco como objecto de análise não está motivada pelo desejo, como defende Michel Foucault,<sup>2</sup> de falar de uma vida esquecida (por muito interessante que seja reflectir sobre as modalidades de desaparecimento de uma figura singular e sobre os procedimentos da sua redescoberta), ou destituída de glória, abordando-a do ponto de vista biográfico como o inverso dos modelos de edificação moral. Não se trata de render justiça a um escritor ignorado e inexistente na memória literária colectiva. Pela simples razão de que Luiz Pacheco, foi uma figura ilustre da elite intelectual, longe, portanto, de ser uma personagem anónima, esquecida, recusada ou rejeitada. Prova de que Pacheco suscitou adesão e cumplicidade junto das elites culturais foi a sua inclusão pelo semanário *Expresso*, em 2003, entre as 50 personalidades mais importantes da cultura portuguesa, tendo ficado em 28º lugar (em 9º entre os escritores), no meio de nomes como Maria João Pires, Herberto Helder, Sophia de Mello Breyner, José Saramago; Agustina Bessa Luís; António Lobo Antunes, Mário Cesariny; Vasco Graça Moura; António Ramos Rosa; Eugénio de Andrade; Maria Gabriela Llansol, Pedro Tamen ou Maria Velho da Costa.

Escrever uma biografia de Luiz Pacheco é escrever a biografia de um escritor que fez da própria vida a matéria da sua escrita, que fez da obra o palco da sua «aventura existencial». Utilizando um lugar-comum (aqui totalmente adequado), entre a vida e a obra de Luiz Pacheco não existia uma separação, as duas estavam estreitamente dependentes uma da outra. Luiz Pacheco fez da escrita o teatro íntimo da sua *mise en scène*. É um caso, digamos assim, que exemplifica na perfeição a ideia de que a escrita e o discurso são, essencialmente, uma obra de engenharia identitária. Por outras palavras, o sujeito utiliza o texto (ou, em geral, o discurso) não só para se *expressar* como também para se *constituir*. Através da sua escrita, portanto, Pacheco desenvolveu uma mitologia pessoal que apontava para a posteridade: embora tivesse plena consciência, ou talvez por isso mesmo, da enorme fragilidade dessa mesma posteridade, o facto de ter

---

<sup>2</sup> Michel Foucault, «La vie des hommes infâmes», em *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 15 de Janeiro de 1977, pp. 12-29 (reproduzido em *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, t. III, 1994, pp. 237-253).

deixado muita coisa inédita, sendo uma prática corrente no meio, mostra que o sentido daquilo que escrevia não residia apenas no significado que teria para os seus coetâneos mas também para os vindouros.

Isto não quer dizer, porém, que iremos considerar a obra como um espelho do escritor, a partir da qual será traçada a biografia, ou que tentaremos explicar o homem apenas através da existência dos seus textos. A obra de Pacheco não é a única fonte desta biografia sociológica, nem o estudo do seu itinerário se destina a fornecer as chaves da sua obra, ou seja, conhecer a sua vida não tem como objectivo esclarecer ou ajudar a compreender melhor a sua obra. Um dos objectivos deste trabalho é precisamente ultrapassar o binómio clássico entre contexto e conteúdo da obra, típico das biografias convencionais ou que se situam no quadro de uma análise especificamente literária (mais do que estudar o significado das obras, seria interessante perceber, por exemplo, porque é que ao longo do século XX se tornou tão importante para as pessoas «compreender» as obras ao pormenor, porquê esse desejo tão grande de esclarecer o suposto «enigma» ou «mistério» das obras?). O estudo das obras tem aqui, portanto, um estatuto secundário. O nosso objecto não é a obra literária mas o seu autor e a categoria social que ele representa, o seu estatuto, as diferentes formas que ele assumiu ao longo do tempo e a forma como o próprio contribuiu para o definir e o transformar, situando tudo isso na grande caixa de ressonância da vida social e dos modelos intelectuais existentes (o que implica encará-lo como um indivíduo inscrito numa cadeia de outros escritores).

No entanto, o facto de não se tratar de uma biografia convencional não quer dizer que tenhamos prescindido totalmente dos recursos clássicos, como o estabelecimento de vínculos entre a vida e a escrita (mais que legítimos, como dissemos e tentaremos demonstrar, tratando-se de um escritor como Luiz Pacheco), ou entre a conjuntura intelectual e a obra (a refacção do contexto na vida do escritor e no interior da sua obra, o que implica reconstruir algumas redes sociais e focar os círculos literários em que ele se moveu, como aqueles frequentados pelos neo-realistas, os surrealistas, etc.). A biografia, neste sentido, continua a ser um prisma essencial para captar as fases da evolução intelectual de um escritor, para perceber a sua ligação com os pares e com o público, para caracterizar o meio onde ele se inscrevia e de que sucessivamente ou simultaneamente foi fazendo parte, para analisar as consequências do ambiente social na sua visão do papel da literatura, etc.

O facto de situarmos Luiz Pacheco no centro da investigação significa que pretendemos fornecer, por um trabalho de reconstrução o mais minucioso possível, as diferentes condições sociais de produção da sua identidade de escritor. Para isso, tentaremos incorporar diferentes contributos da sociologia, em particular as críticas de Pierre Bourdieu à «ilusão biográfica»,<sup>3</sup> as reflexões de Bernard Lahire em torno da ideia de «actor plural»<sup>4</sup> e, finalmente, as reflexões sobre a identidade e as representações do escritor levadas a cabo por Nathalie Heinich.

Assim, depois de expostas as principais correntes da sociologia da literatura; depois de reconstituída a história social do conceito de «escritor maldito», analisando as suas origens e a sua ulterior generalização; depois de recapituladas as principais questões inerentes ao método biográfico, tentaremos apreender as lógicas da acção de Luiz Pacheco no decurso da sua trajectória biográfica, descrevendo-o como o resultado de um tecido de relações sociais ou de laços de interdependência mútuos. Nesse sentido, apresentaremos vários relatos de cenas ou de situações familiares, amorosas, entre amigos, na escola, no meio profissional, chamando a atenção, sempre que necessário, para a pluralidade das lógicas da acção e das formas da incorporação do social.

Por outras palavras, tomámos por objecto de análise sociológica os elementos pertinentes do percurso de Pacheco, procurando objectivar e contextualizar o ambiente em que nasceu, o clima familiar em que viveu durante a infância e a adolescência, as ligações amorosas, a vida aventureira, os processos judiciais, as condições da sua entrada e integração na comunidade literária, tentando descrever o mais precisamente possível as práticas, as actividades, as situações, bem como a apresentação que ele faz de si próprio nos textos, transferindo os problemas sociais e existenciais que o afectavam para a ordem literária. Além da trajectória social, cultural, sentimental, escolar, profissional de Pacheco, não deixaremos também de apresentar, em esboço, a configuração das suas relações no desenvolvimento temporal, que incluíam naturalmente muitas pessoas pertencentes ao meio literário: literato como era, os seus textos estão peçados de referências a outros escritores, de conhecimento em primeira mão desse meio.

---

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, «L'illusion biographique», *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.

<sup>4</sup> Bernard Lahire, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Armand Colin, 2005.



Observar uma temporalidade longa – a vida de um autor – implica compreender os sujeitos como pontos particulares situados (e situando-se) num espaço social e integrados numa ordem intelectual e cultural dinâmica que influencia a actividade da consciência reflexiva. O que não anula a sua capacidade de pôr em marcha estratégias que visam alcançar determinados objectivos, nem nos impede de considerar a subjectividade como fonte de conhecimento. A experiência narrada pelas pessoas e a expressão das suas emoções são assim materiais de trabalho importantes para compreender a construção de significados por parte dos sujeitos.

Assim, porque acreditamos que os indivíduos além de realidades concretas são também as representações mentais que, por um lado, fazem de si próprios e, por outro, que os outros fazem deles, a pesquisa em torno da figura do escritor Luiz Pacheco centra-se igualmente na questão da identidade. Longe de encararmos a vida de Luiz Pacheco como um espelho que reflecte todo o mundo literário, preferimos pensar que é um laboratório privilegiado para estudar certas representações colectivas da actividade do escritor e pesquisar os modos e as características da distinção na vida literária. Uma análise que faz todo o sentido tendo em conta que a literatura, por excelência, é um sistema auto-referencial, em que uma parte importante do seu tempo é dedicada, precisamente, à tarefa de auto-representação. Ora, a expressão «escritor maldito» é um exemplo claríssimo de «auto-representação» quer ao nível individual, quer colectivo, uma imagem que ocupa um lugar central no meio literário, integrando o seu arsenal de epítetos. Nesse sentido, porque se trata de uma expressão indígena do meio (como acontece, aliás, com a expressão «autonomia literária», amplamente utilizada por Pierre Bourdieu), o «maldito» deve fazer parte do nosso objecto de estudo e não da nossa «caixa de ferramentas». É apenas como representação que deve ser analisado, não como categoria de análise.

Acompanhar a trajectória do escritor Luiz Pacheco ajuda-nos, é certo, a conhecer um pouco melhor esse indivíduo em concreto, o seu universo pessoal e profissional, a relação com os pares, as suas escolhas quanto às hierarquias e às instituições literárias, a forma como representa o mundo social, etc. Mas permite-nos também raciocinar em termos das condições de aparição de um protagonista típico – o escritor maldito – da vida literária (em França, onde o conceito nasceu, começou a impor-se na segunda metade do século XIX). Pode mesmo dizer-se que a noção de maldição ou, em certo sentido, de marginalidade é um valor estruturante na literatura, de tal maneira que os

escritores, na sua maioria, se vêem a si próprios como marginais (aos diferentes poderes, aos interesses institucionais, aos valores, sejam eles sociais ou, por exemplo, religiosos), mesmo que sejam vistos pelos outros como absolutamente dominantes ou centrais.<sup>5</sup>

As representações não precisam de ter uma correspondência exacta na realidade, podem ser um «mito», uma «ilusão», uma «ideologia», e se o sociólogo as pode perfeitamente denunciar, mostrando a diferença entre a imagem idealizada e a realidade vivida, entre o imaginário e o vivido, entre a norma e o facto, entre a prescrição e a descrição, isso não o deve eximir de estudar o seu significado para os autores, de tentar compreender o porquê dessa ilusão. Na verdade, o imaginário participa na construção de um estatuto tanto como o real, e esse imaginário será particularmente poderoso se for portador de projecções e de idealizações que inspiram a prática., como é o caso do «escritor maldito». Ignorar isto, reduzindo o imaginário a uma simples deformação da realidade, a uma vulgar e perniciosa «crença», é passar ao lado daquilo que faz a especificidade desse estatuto.

Para Nathalie Heinich, o «maldito» é uma das representações fundadoras do estatuto do escritor, que não só influenciou fortemente o nosso imaginário colectivo – compondo-o de discursos, de narrativas e de representações comuns –, como tem estado na origem de muitas vocações (e que um aspirante a escritor procure viver a vida de boémio é a melhor prova da eficácia prática dessa representação). Para estudar uma representação, um dos primeiros passos é tomá-la num sentido meramente descritivo, percebendo-a quase literalmente como ela se apresentava aos sujeitos. Através da história da introdução do conceito em Portugal e dos vários afluentes que desembocaram nessa designação, assistiremos ao processo de produção social do maldito como doutrina da originalidade do artista e à sua disseminação quase como uma espécie de epidemia intelectual: quando levantamos a pedra da literatura e olhamos por baixo quase sempre encontramos algo relacionado com o maldito.

Assim, a nossa ambição ao transformar Luiz Pacheco num objecto de investigação, mais do que estudar um indivíduo em concreto, é perceber a lógica social que está por trás de um determinado rótulo e analisar as suas representações, bem como as suas implicações ao nível das redes de sociabilidades, ou ainda as valorizações e pressões inerentes a um tal estatuto; mais do que apresentar uma leitura da obra de um

---

<sup>5</sup> Nathalie Heinich, *Être écrivain: Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

escritor, é compreender uma determinada experiência em grupo, relacionando-a com o funcionamento do meio literário do seu tempo; mais do que a actividade intelectual de uma consciência ou a vida reflexiva de um espírito, é descortinar algumas coerências e tensões da sua época, nomeadamente através das reacções e dos sentimentos que ela inspirou; mais do que reconstituir o seu comportamento individual, é examinar as interacções entre ele e os outros actores sociais, porque são essas interacções – de oposição, de dependência ou de intercâmbio – que os indivíduos tecem entre si que estruturam os diferentes meios sociais (às vezes nem tanto pelo seu conteúdo, mas apenas pela própria existência dessa relação de interacção); em suma, mais do que perceber o indivíduo pelo meio, o método visa tornar o individual como revelador do meio.

A figura do «escritor maldito» remete-nos para as relações entre o centro e as margens (ou periferias) da vida literária. Aliás, grande parte do interesse desta figura é ela encarnar a «periferia que diz o centro», e vice-versa, ou seja, implica necessariamente o movimento inverso: o «centro que diz a periferia». Com efeito, o escritor maldito, por definição, situa-se fora das instituições e dos acontecimentos por elas promovidos, é representado, digamos assim, como um «marginal». No entanto, em termos dos valores que conformam a ideologia literária, ele simboliza o centro<sup>6</sup> e faz parte do imaginário essencial da literatura, pelo menos, dos últimos 200 anos. Terá mesmo sido uma categoria essencial na construção da imagem do escritor na modernidade, a qual assenta, em grande medida, na ideia de singularidade e de individualismo. Isso numa época, o século XIX, caracterizada pelo reconhecimento da importância do indivíduo e da liberdade de escolha do ser humano no seu confronto com a sociedade.

O facto de a categoria «maldito» apontar para os casos desviantes, ou para as excepções à regra, permite-nos compreender, por isso mesmo, com maior profundidade, enquanto portador das convenções sociais definidoras quer da regra, quer dos limites da excepção comportável, o fenómeno geral da identidade do escritor. Além disso, as crises intensas no plano da existência ou na relação com os outros actores do mesmo meio, não raro associadas à vida do maldito, podem torná-lo mais significativo para efeitos de análise do que os indivíduos que se conformam às normas. As polémicas, por

---

<sup>6</sup> É o caso das vanguardas, que vindo sempre da periferia, representam alguns dos valores centrais da arte: a inovação, a transgressão, a irreverência.

exemplo, são uma das grandes fontes que nos permitem observar as posições, os interesses em jogo, as relações de força e a manipulação dos valores literários.<sup>7</sup>

Segundo Edoardo Grendi, uma boa maneira de apreender uma série de atitudes largamente difundidas no tecido social é aceder a elas através de testemunhos que as apresentam como comportamentos de excepção.<sup>8</sup> Os casos de ruptura não são concebidos por Grendi como um traço de marginalidade, de rejeição ou de recusa, antes como uma maneira de revelar a «singularidade» enquanto conceito problemático, que pode ser definida pelo oxímoro «o excepcional normal». Assim, pode-se privilegiar o estudo dos casos-limite na medida em que eles integram simultaneamente a norma e a sua crítica ou rejeição (mesmo que meramente ritual).

O paradoxo do «maldito» é que ele não representa, em termos objectivos, o escritor médio ou típico, antes epitomiza o escritor «exemplar» ou a «identidade singular» em literatura. Na realidade, a «maldição» é, na elite intelectual, um caso hipertrofiado de «singularidade». Por isso mesmo, o instrumento analítico que escolhemos para a abordagem biográfica é, não o conceito de «maldição», mas o de «regime de singularidade»: tal como tem sido desenvolvido por Nathalie Heinich, as representações da marginalidade e da maldição são uma questão central em «regime de singularidade».<sup>9</sup>

Num estudo biográfico como o nosso, o que se procura não é a inferência estatística, mas sim a análise teórica qualitativa. Por isso, não foi necessário recorrer a esse instrumento canónico que é a estatística, já que não são os números que dão acesso aos parâmetros pertinentes, mas sim a análise, conceptualizada por palavras, dos comportamentos e dos discursos. Remetendo para uma mudança da escala de observação, as regularidades, um dos objectivos da sociologia, observam-se aqui nas práticas discursivas ou não discursivas de um mesmo indivíduo, de modo que serão as comparações intra-individuais – entre as diferentes dimensões da vida do mesmo indivíduo, e nomeadamente das dimensões literárias e extraliterárias – e as comparações do indivíduo em questão com outros indivíduos que irão reter a nossa atenção.

Todo o ser humano vive com outros seres humanos e aprende com eles, logo, não é possível captar os múltiplos aspectos de cada indivíduo sem ter em conta as suas

---

<sup>7</sup> João Pedro George, *O meio literário português*, Lisboa, Difel, 2002.

<sup>8</sup> Referido em François Dosse, *idem*.

<sup>9</sup> Nathalie Heinich, *Être Écrivain*

relações mútuas e a sua inserção no interior de grupos e de organizações sociais, isto é, a sua pertença a pluralidades constituídas por muitas pessoas ligadas entre si. Analisando a trajectória biográfica de Luiz Pacheco, com as suas ligações e interacções, as suas tomadas de posição e os seus respectivos efeitos no meio, as suas representações da escrita e a recepção da sua obra, o nosso objectivo é analisar a identidade do «escritor maldito».



# Capítulo 1. Sociologia da literatura: um estado da questão

## 1.1. Premissas e definições

A sociologia da literatura é uma área de especialização da sociologia da arte, entendendo-se aqui por «arte» uma forma de actividade social que engloba as práticas de criação reconhecidas como tais.<sup>10</sup> Trata-se de uma disciplina jovem, mas que conheceu uma evolução muito rápida. Como domínio particular do conhecimento social, a sociologia da arte conquistou a sua autonomia,<sup>11</sup> por um lado, libertando-se da velha influência da estética e da história da arte, que encaravam a sociologia como uma espécie de comentário erudito de rodapé, ou tão-somente como uma possível orientação a dar aos conteúdos das temáticas culturais, nunca como uma disciplina independente com uma abordagem específica dos fenómenos artísticos; por outro lado, criando as suas problemáticas, as suas correntes intelectuais e os seus métodos próprios.

No seu manual de sociologia da arte,<sup>12</sup> Nathalie Heinich distingue três grandes tendências que têm aglutinado várias gerações de intelectuais de diferentes origens geográficas, com filiações disciplinares diversas e defensores de uma multiplicidade de princípios epistemológicos. A primeira, que denomina de «estética sociológica» ou «estado pré-sociológico», remonta à fase da fundação, quando a disciplina procurava estudar os laços entre arte e sociedade – sintetizada na expressão «a arte e a sociedade» –, uma perspectiva desenvolvida principalmente pela crítica de arte, pela filosofia da primeira metade do século XX, nomeadamente de tradição marxista (como veremos mais adiante), e por algumas correntes da história da arte. Essas análises começaram por substituir a tradicional interpretação esteta (assente no gosto) por uma explicação interessada, acima de tudo, nas causas exteriores à arte (uma explicação que o meio artístico considera «ilegítima», porque não tem em conta o valor intrínseco das obras e porque defende que essas causas estão determinadas por interesses materiais ou

---

<sup>10</sup> Um dos objectivos da sociologia da arte é precisamente analisar os processos através dos quais esse reconhecimento se torna possível, com as suas variações no tempo e no espaço [Uma frase programática como esta pede alguma referência bibliográfica de apoio].

<sup>11</sup> Um indicador muito simples, mas que permite aferir a autonomização da sociologia da arte como disciplina independente, é o surgimento de obras que visam fazer um balanço das principais tendências intelectuais e dos resultados concretos das investigações nesta área. Alguns exemplos: Vera Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Vicenç Furió, *Sociologia del Arte*, Madrid, Cátedra, 2000; Paul Dirx, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000; Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004; Paul Aron e Alain Viala, *Sociologie de la Littérature*, Paris, PUF, 2006.

<sup>12</sup> Nathalie Heinich, *La sociologie...*

mundanos). Pretendia-se encontrar as determinações extra-estéticas das obras de arte. Um dos seus pontos fracos, porém, era precisamente fazer destas últimas – as obras – o ponto de partida da reflexão (dando origem àquilo que Heinrich chama «um fetichismo das obras»), sem ter em conta outras dimensões da experiência estética, como o processo criador, o contexto ou as modalidades de recepção.<sup>13</sup>

A segunda fase começou a impor-se a partir da década de 1950 com os estudos da história social da arte e algumas pesquisas mais empíricas, onde a tónica passava a estar no contexto (económico, social, cultural, institucional) de produção ou de recepção das obras. Era esse contexto que permitia explicar quer as obras, quer os seus autores. Uma fase sintetizada na expressão «a arte na sociedade», ou seja, entre um termo e outro não existe uma exterioridade mas sim uma relação de inclusão que se torna necessário explicitar.

Finalmente, a terceira tendência olha muito simplesmente para a arte como uma forma de actividade social (uma entre outras), que possui as suas próprias características, e procura aplicar os métodos modernos da estatística e da etnometodologia – o inquérito, a econometria, as entrevistas, as observações, etc. – às questões da arte. Aqui, a expressão que condensa a sua ideia de base é «a arte como sociedade»: o objectivo passava agora por estudar o conjunto das interacções, dos actores, das instituições e dos objectos (ou obras) que no seu todo explicam a existência daquilo que comumente designamos como «arte». Como afirma Nathalie Heinrich,

por fim aliviados do fardo de ter de produzir uma «teoria do social» a partir da «arte», ou uma «teoria da arte» a partir do «social», os sociólogos da arte podem consagrar-se livremente à investigação das regularidades que governam a multiplicidade de acções, de objectos, de actores, de instituições e de representações que compõem a existência colectiva dos fenómenos subsumidos no termo «arte».<sup>14</sup>

Como definir a sociologia da literatura? Quais os critérios, ou premissas, que um estudo deve satisfazer para integrar o património deste ramo especializado do conhecimento sociológico? E como posicionar tal disciplina no interior da própria sociologia? Ou antes: que tipo de sociologia é a sociologia da literatura? Como delimitar as suas fronteiras em relação àquelas disciplinas tradicionalmente consagradas

---

<sup>13</sup> Outras fraquezas, segundo Heinrich: estar assente num substancialismo do «social», o qual, independentemente do aspecto que seja examinado (económico, técnico, cultural, etc.), tende a ser considerado como uma realidade em si própria, transcendente aos fenómenos estudados; e uma tendência para o causalismo, o qual reduz toda a reflexão sobre a arte a uma explicação dos efeitos pelas causas, em detrimento das concepções mais descritivas ou analíticas.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 42.



à análise das obras literárias, como a história da literatura, a crítica literária, a estética, a semiologia ou a linguística? Da resposta ou das respostas a estas perguntas vai depender a análise – histórica e crítica – das principais tendências, correntes, obras e autores da sociologia da literatura. Mais a mais se tivermos em conta que se trata de uma área com um nível de reconhecimento académico e social muito circunscrito, tanto a nível internacional como também, e acima de tudo, a nível nacional, onde é praticamente inexistente (uma questão que será retomada mais adiante).

A expressão «sociologia da literatura», pela própria ordem das palavras, aponta para uma determinação do segundo termo (literatura) pelo primeiro (sociologia). Esta afirmação elementar serve para demarcar, desde logo, a autonomia da sociologia da literatura relativamente à teoria literária e a áreas conexas. Deixar bem claro, entre outras coisas, que a sociologia da literatura não é um mero comentário dos textos considerados literários, nem uma leitura dos livros e dos autores canonizados por uma determinada tradição; mesmo quando o faz, o ponto de vista deverá ser outro e estribado nos instrumentos de análise específicos do conhecimento sociológico. E também não pretende dizer o que a literatura é mas aquilo que ela representa para os actores (incluindo as percepções e as operações de categorização, de interpretação e de julgamento). Em vez de tomar como objecto de estudo o objecto das suas palavras e acções (a literatura), prefere centrar-se nas palavras e nas acções que constituem a arte enquanto tal.<sup>15</sup>

As noções tradicionais da teoria literária, como «originalidade» ou «autenticidade», não são claras, são opacas e muito difíceis de definir e de analisar (embora aparentemente fáceis de reconhecer por um crítico com uma determinada sensibilidade para o «gosto literário», ou seja, intuitivamente). Daí que, regra geral, não ofereçam bases para sustentar de forma inequívoca tais interpretações e avaliações. Os críticos, porém, defendem-se com o argumento de que os seus juízos estão justificados pela qualidade literária das obras analisadas, o que, convenhamos, é um raciocínio circular.

O «mérito literário» de uma obra, pelo menos numa perspectiva sociológica, depende, essencialmente, de factores sociais. Na sua análise do processo de formação de valor económico de um objecto, Georg Simmel é esclarecedor quanto à perspectiva da sociologia: «o valor não é em caso algum uma sua “característica” [dos objectos], mas

---

<sup>15</sup> Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998, p. 25.

unicamente um juízo sobre eles que reside no sujeito»<sup>16</sup>. É possível estabelecer uma analogia, e Simmel estabeleceu-a, com o processo de formação do valor estético: a beleza não está na natureza dos objectos mas na nossa própria subjectividade, contrariando assim a ideia de que as coisas são belas independentemente do nosso olhar e até mesmo da nossa vontade (de tal forma que, como dizia Walter Benjamin, uma obra de arte bela «bate-nos como uma bala»). Ou seja, «nós não admiramos a Vénus de Milo porque ela é bela; ela é bela porque nós a admiramos»<sup>17</sup>. Uma inversão de perspectiva análoga à operada por Marcel Mauss na sua teoria da magia, segundo a qual a eficácia da crença dos indígenas é uma consequência (e não uma causa) da crença dos indígenas nos poderes do mágico.<sup>18</sup>

Estes exemplos e citações mostram-nos, sobretudo, que a arte, como toda e qualquer actividade social, não é um dado adquirido e natural mas sim um fenómeno construído através das instituições, das interacções sociais e dos seus processos, o que nos obriga a ter em conta, entre outras coisas, as características sociais dos receptores e mediadores das obras de arte (os públicos e os críticos, por exemplo), bem como os contextos dessa recepção (o lugar – institucional ou não – e o momento histórico, por exemplo). Condições que influenciam as probabilidades de uma obra vir a ser qualificada de artística, com maior ou menor importância estética. Regressamos assim ao início do parágrafo anterior, que apontava já para esta premissa essencial da sociologia da literatura, a saber: a qualidade literária não reside nos objectos, mas sim nos critérios de atribuição de valor a esses mesmos objectos, o que remete para o papel das instituições e dos actores, que são quem define, reconhece e apresenta uma obra como literária. Em certo sentido, pode mesmo dizer-se que os grandes autores e os grandes livros são-no porque deram origem a mais leituras ou a mais actos de interpretação mediadora, porque foram alvo de um processo de avaliação, de interpretação e de reprodução.

Os valores literários não são intemporais e eternos, atribuídos de uma vez para sempre, pois as avaliações estéticas mudam de contexto para contexto e de época para época. Uma obra que em determinada altura não detém um grande valor estético pode mais tarde beneficiar de uma outra avaliação que lhe vem conferir um prestígio que

---

<sup>16</sup> Georg Simmel, *Filosofia do Dinheiro*, citado em Anna Lisa Tota, *Sociologia da Arte: Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*, Lisboa, Estampa, 2000, p. 24.

<sup>17</sup> Charles Lalo, *L'Art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921.

<sup>18</sup> Marcel Mauss, «Esquisse d'une théorie générale de la magie», em *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950 (ed. original de 1904).

antes lhe era negado (basta pensar nos processos de «descanonização» ou de «reanonização»). Os critérios a partir dos quais uma obra é considerada literatura mudam com o tempo, com os contextos históricos, com as estruturas sociais e com as características do sistema cultural dominante (valores estéticos, morais, sociais, etc. preponderantes). Sem dúvida, o gosto está sujeito a mudanças e depende de um processo complexo em que confluem influências de todo o género, como o papel dos críticos, da imprensa especializada, da escola (em particular a universidade), da indústria editorial, da publicidade, dos prémios literários, dos clubes do livro, da televisão, da *internet*, etc. Do ponto de vista sociológico, essa relatividade aponta, sobretudo, para uma pluralidade de valores e para a sua fragilidade face às determinações contextuais.

Que os valores estão sujeitos a mudanças é, pois, uma afirmação banal e óbvia, mas que a sociologia, como vimos, deve aprofundar e inclusivamente problematizar. Tendo em conta que o gosto depende de contextos e de categorias sociais em evolução contínua e que existe uma interdependência entre o julgamento estético e as outras dimensões da vida colectiva, um sociólogo perguntar-se-á, por exemplo, quais os processos que favorecem a instituição de certos «paradigmas estéticos» que, apesar de tudo, permanecem relativamente estáveis. A este respeito, Jacinto do Prado Coelho interrogava-se, demonstrando com isso alguma sensibilidade para a componente social da literatura, se essa «estabilidade» era «virtude dos próprios objectos literários consagrados como tais ou consequência da acção sobre eles exercida por uma forte tradição cultural, uma persistente metalinguagem transmitida sobretudo pela escola de geração em geração?».<sup>19</sup>

Para a sociologia, é este último aspecto que explica a permanência temporal de certos juízos estéticos e que permite responder à observação de Vítor Aguiar e Silva, segundo a qual «não há notícia de que, ao longo da história, alguma vez se tenha negado o estatuto literário por exemplo, da *Eneida* de Virgílio, do *Canzonieri* de Petrarca, de *Os Lusíadas* de Camões ou do *Hamlet* de Shakespeare»<sup>20</sup> (mesmo admitindo que o carácter literário nunca foi negado a certas obras, continua a ser necessário explicar porque é que

<sup>19</sup> Jacinto do Prado Coelho, «Apontamentos sobre literaturas marginais», Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1983 (separata do *Boletim de Filologia*, tomo XXVIII), p. 332.

<sup>20</sup> Vítor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 1º volume, Coimbra, Almedina, 8ª edição (12ª reimpressão), 2000, p. 33.

*Os Lusíadas*, por exemplo, «atravessaram os séculos XVII e XVIII “numa apagada e vil tristeza”», só tendo sido amplamente reconhecidos no século XIX).<sup>21</sup>

Quanto a isso, não há grandes divergências e o próprio meio literário não sente grandes engulhos em admiti-lo (por exemplo, Vítor Aguiar e Silva). O problema, do nosso ponto de vista, é que fá-lo muitas vezes com a intenção, tão-somente, de denunciar as aberrações dos nossos antepassados em matéria de gosto, que hoje nos parecem ridículos ou escandalosos dada a sua manifesta incapacidade de reconhecer os «génios». Vejamos um exemplo: Mario Vargas Llosa, num livro sobre Gustave Flaubert, afirma que

a crítica do seu tempo foi injusta e míope com Flaubert [...]. [Flaubert] foi objecto de incompreensão, ignorância e insensibilidade. [...] A literatura francesa menosprezou Flaubert [...] e até à década de 50 os escritores e críticos davam um pouco a impressão de recordar-se de Flaubert apenas para o denegrir. Os existencialistas, convencidos que a literatura é uma forma de acção e de que o escritor deve participar com todas as suas armas, começando pela pena, no combate do seu tempo, dificilmente poderiam tolerar o seu fanatismo pela forma, o seu isolamento desdenhoso, o seu purismo artístico, o seu desprezo pela política. Na década de 60, a valorização de Flaubert em França mudou radicalmente; o menosprezo e o esquecimento converteram-se num resgate, elogio, moda. Os franceses, ao mesmo tempo que eu, tornavam-se viciados e, com uma atitude entre ciumenta e comprazida, vi nesses anos convulsos do gaullismo, da guerra de Argélia, da OAS e, para mim, de galopantes horários de literatura e arte [...] propagar-se a paixão flaubertiana.<sup>22</sup>

Ou seja, com a chegada do *Nouveau Roman* ao meio literário francês, que reivindicou para si a autonomia do texto e, genericamente, o formalismo flaubertiano, o autor de *A Educação Sentimental* passava a ocupar, por fim, o lugar que sempre teria sido o seu por direito próprio: o lugar de mestre e de vanguardista da modernidade.<sup>23</sup>

Estas afirmações resumem bem uma postura típica da crítica literária tradicional. Em primeiro lugar, a superioridade estética de um escritor, é sublinha-se com a denúncia do desacerto da crítica do passado. Mais importante que isto, porém, é a indiferença para com as razões ou factores que justificam essa suposta mudança da

---

<sup>21</sup> É esta a tese de Alexandre Cabral, que explica esse facto com o processo histórico que propiciou o aparecimento das ideias liberais em Portugal. Vd. «Luís de Camões – Poeta do Povo e da Pátria», em *Notas Oitocentistas – II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, pp. 61-87.

<sup>22</sup> Mario Vargas Llosa, *La orgia perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Madrid, Alfaguara, 2006 (edição original de 1975), pp. 46-47.

<sup>23</sup> Se bem que divulgado e elogiado por autores como Robbe-Grillet, Michel Butor ou Claude Simon, quem se encarregou de coroar oficialmente Flaubert como mestre do *nouveau roman* foi Nathalie Sarraute, num artigo da revista *Preuves* (Fevereiro de 1965), intitulado «Flaubert le précurseur» (referido em Mário Vargas Llosa, *La orgia...*, p. 48).

avaliação e que fizeram com que uma corrente literária (dominante e prestigiada) tivesse conseguido impor um determinado autor numa época específica.

O ponto de vista da sociologia da literatura e, mais genericamente, de toda a sociologia da arte passa assim pela substituição das tradicionais interpretações estéticas (o gosto) por uma explicação assente em causas exteriores à literatura, que são em grande medida sociais. Logo, o «facto literário»<sup>24</sup> deve ser analisado a partir de dados sociais, considerando como decisiva, na ideia de literatura, a influência das determinações extra-estéticas.

Talvez a forma mais simples de colocar a questão seja recorrendo à definição de Leo Lowenthal, para quem a tarefa da sociologia da literatura é «transformar as equações literárias em equações sociais»<sup>25</sup>. Uma das formas de o fazer passa, desde logo, por rejeitar qualquer tomada de posição quanto ao maior ou menor valor literário das obras e dos autores. Não se tratará de reproduzir, por exemplo, as hierarquias e princípios de divisão que caracterizam o meio literário, nem mesmo recorrer aos modelos de representação social típicos da vida literária, como «escritor marginal», «escritor comercial», etc., senão como vocabulários de classificação que constituem eles próprios objectos de estudo sociológico. O discurso do gosto e da avaliação estética não é da competência da sociologia<sup>26</sup>. Assim como não devemos estabelecer o tipo de distinções em que a Escola de Frankfurt assentava os seus estudos, dividindo-os consoante se dedicavam à literatura de massas ou à alta literatura. Uma tal divisão, que tem implícita a ideia de que só a alta literatura é verdadeira, ao passo que a de massas se limita a reproduzir as tendências da sociedade, não é aceitável do ponto de vista sociológico, já que se trata de dois aspectos do mesmo fenómeno social, que é o da distinção entre ambas num contexto histórico dado.

Não deve estabelecer diferenças com base nos conceitos de belo e de feio, de estético e de inestético, de obra-prima e de não obra-prima. Na realidade, o que vai

---

<sup>24</sup> O conceito «facto literário» remonta a Robert Escarpit e remete para três grandes dimensões do problema: o livro, a leitura e a literatura. Veja-se Robert Escarpit, *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Arcádia, 1969.

<sup>25</sup> Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1961.

<sup>26</sup> Alphons Silbermann, pertencente à que mais adiante será chamada de «sociologia empírica», assegura que o facto literário «será tangível, observável, experimental» a partir da perspectiva sociológica e afirma que a valorização da obra literária não é tarefa do sociólogo mas sim do historiador da literatura; em R. Barthes *et al*, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca, 1969, p. 46.

determinar a escolha das obras e dos escritores a analisar são os objectivos da investigação.

No entanto, ao ignorarmos as avaliações indígenas, considerando que não existe um valor estético absoluto, a tendência é para ser-se acusado de pretender desconstruir e subverter as fronteiras da arte, defendendo que as produções consideradas menores têm a mesma legitimidade que as obras mais consagradas. Foi isso que aconteceu com algumas correntes de investigação que se centraram em géneros negligenciados pela estética tradicional, como os romances populares, a banda desenhada, os policiais, a ficção científica, etc. Sem dúvida, ao confinar-se às obras situadas no nível mais baixo da escala vigente de valores literários, a sociologia transgride as fronteiras hierárquicas nativas e, com isso, corre um duplo risco: por um lado, o de passar de uma decisão epistemológica (a de suspender os juízos de valor estético) para uma posição mais ou menos explicitamente normativa (a de contestar as hierarquias tradicionais); e, por outro lado, o de impedir-se de compreender os próprios processos de avaliação, que para os actores dão sentido à noção de obra de arte ou de valor artístico. Assim, se não adere às hierarquias estéticas, a sociologia da arte e da literatura fá-lo, não para as inverter, mas para as tomar como objecto

Assim, a sociologia arroga-se o direito a analisar não importa que aspecto do mundo da arte, assumindo a sua independência em relação aos valores estéticos e às demonstrações sociologistas. E ao contrário do idealismo do senso comum, que considera espontaneamente que a arte só obedece às suas próprias determinações, a abordagem sociológica desvaloriza as propriedades estéticas (próprias das obras) e prefere reflectir antes sobre o meio artístico, a sua estrutura interna, os seus actores, as suas interacções, as suas disposições culturais, etc. Quer isto dizer, portanto, que a sociologia não tem interesse em fornecer uma definição de literatura, mas sobretudo em compreender e explicar o seu uso por parte dos actores e dos grupos.

A sociologia da literatura tende a questionar, portanto, não apenas as hierarquias estéticas como também as próprias condições que estão na base dos julgamentos da qualidade artística, procurando saber, por exemplo, quem é que desfruta do poder (em certos casos do monopólio) de decretar o que é a literatura.

Conhecer o mundo das ideias e das imagens que circulam no meio literário pode ser decisivo para quem quiser compreender os comportamentos dos seus actores. E isso independentemente de serem verdadeiras ou falsas. As «ilusões» de cada época são uma

realidade tão objectiva como as suas «verdades», ou como as suas dimensões concretas e materiais. Dizia Thomas que quando os seres humanos consideram certas situações como reais, elas são reais nas suas consequências, uma fórmula que Robert Merton levou ainda mais longe. Referindo-se às «profecias que se cumprem a si próprias», Merton defendia que uma ideia falsa (do ponto de vista do investigador científico) pode, em certos casos, modificar a realidade, fazendo inclusivamente com que esta se adeque à ideia.<sup>27</sup>

Do mesmo modo, não faz sentido criticar uma representação devido ao seu carácter não científico ou não objectivo. O importante é conhecer as crenças, decifrar as suas influências nos comportamentos dos actores, perceber como é que elas surgem e se reproduzem. Porque as crenças, independentemente da sua verdade ou falsidade, existem objectivamente. Ainda que pudessem ser verificadas ou refutadas, o mais importante para um cientista continuaria a ser, por exemplo, estudar quem é que tem autoridade para impor aquilo que é aceite socialmente como verdade e através de que mecanismos e processos é que essas «verdades» se produzem e adquirem uma «eficácia social» (esta é, aliás, uma das dimensões do fenómeno do poder, já que se trata da capacidade de impor uma visão da realidade e, condição da estabilidade e reprodução do próprio poder, de a tornar inquestionável, apresentando-a e reproduzindo-a como uma evidência).

No entanto, as coisas do mundo social como elas são percebidas pelos seres humanos, as suas representações individuais e colectivas, constituem apenas uma parte da realidade. Ou seja, essas representações não possuem uma vida própria, têm uma história, estão sujeitas a mecanismos de produção e de reprodução, assentam em «estruturas de plausibilidade» e não só determinam os comportamentos, também são determinadas por eles. Daí que esta perspectiva compreensiva ou fenomenológica, que privilegia a dimensão subjectiva, seja somente um primeiro momento analítico, que antecede este segundo passo da investigação, mais preocupado com a sua dimensão objectiva das relações interpessoais e que passa por conhecer e explicar o suporte humano e institucional dessas representações, por exemplo, reconstituindo as interacções e descodificando as relações estruturais de dominação. A análise da

---

<sup>27</sup> Robert K. Merton, *Éléments de théorie et méthode sociologique*, Paris, Plon, 1965, pp. 140-164 (ed. original de 1953).

identidade colectiva dos escritores deverá incluir assim, idealmente, ambas as dimensões.

A perspectiva da sociologia, como qualquer perspectiva exterior à obra, não é vista com bons olhos pelos estudos literários e suscita grandes reservas. A teoria literária, pelo menos na acepção clássica, olha maioritariamente para a literatura como um campo autónomo, auto-suficiente, auto-centrado, em suma, fechado sobre si mesmo. As acepções que integraram alguns dos pontos de vista das ciências sociais da segunda metade do século XX – as correntes feministas, pós-modernistas, pós-colonialistas, etc. – tendem a ser motivadas por razões ideológicas e a procurar apenas substituir os antigos esquemas de classificação por outros assentes em novos princípios, também eles ideológicos, de avaliação das obras. Segundo esta perspectiva, o que confere o estatuto literário são as estratégias textuais «internas» às próprias obras. Bem ilustrativo deste ponto de vista foi a teoria da desconstrução, que se concentrava na leitura interna dos textos e desvalorizava em absoluto a sua articulação com as questões sociais, económicas, religiosas, políticas, ideológicas, em suma, os factores contextuais. Como disse Vítor Aguiar e Silva, referindo-se à teoria da desconstrução, «o texto detém uma autoridade inerente que coercivamente se impõe ao leitor e ao crítico», logo, «a leitura, a interpretação do texto literário devem ser guiadas e esclarecidas pela teoria da literatura».<sup>28</sup> Não andaria muito longe desta posição o ensaísta Jacinto do Prado Coelho, que em 1969 defendia que «a arte é um mundo à parte, um mundo que subsiste por si e relega a historicidade para as trevas do limbo».<sup>29</sup> Ou seja, o texto é uma unidade abstracta desligada do seu tempo e da sua circunstância: ilusão idealista segundo a qual o sujeito, enquanto consciência individual livre, é a única fonte da sua criação, esquecendo-se que o trabalho do escritor é realizado também em função, por exemplo, das instâncias de legitimação ou do sistema de valores simbólicos (seja no modo da aceitação ou da transgressão).

É com base nesta ideia que tem sido justificada a distinção entre «análise interna» (o significado de uma obra deve ser encontrado no próprio texto) e «análise externa» (que procura descrever as condições históricas e sociais que permitem compreender a emergência de um determinado texto). Esta última, considerada incapaz

---

<sup>28</sup> Vítor Aguiar e Silva, «A teoria da desconstrução, a hermenêutica literária e a ética da leitura», *O Escritor*, nº 1, Março de 1993, p. 76.

<sup>29</sup> Jacinto do Prado Coelho, «Camões: Um lírico do transcendente», em *A letra e o leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 1977 (2ª ed.), p. 15 (1ª ed. de 1969).



de explicar a natureza literária de um texto, bem como a sua singularidade, tende a ser rejeitada pela teoria da literatura, que privilegia as leituras «imanentes» apoiadas em critérios fundamentalmente literários, onde a compreensão de uma obra depende, sobretudo, das capacidades intuitivas do especialista (na sua relação com o texto, o crítico experimenta, digamos assim, uma espécie de «iluminação»). Além disso, os resultados sociológicos, quando analisados pelos actores do meio literário, são normalmente vistos como exagerando certos traços, certos comportamentos ou certas dimensões da actividade social que lhes parecem secundárias ou acessórias e que, ao terem um trato de favor, deformam a realidade tal como eles a conhecem e a percebem.

Para a sociologia, porém, uma obra literária não é apenas um produto individual da imaginação mas sim e sobretudo uma transcrição de disposições incorporadas, de costumes e de hábitos. A sociologia, neste sentido, defende que a realidade social exerce uma influência concreta sobre o fenómeno literário. Consequentemente, a sociologia, que nas suas incursões introduz conceitos, objectivos e lógicas exteriores ao texto, ou seja, faz depender a literatura de outros princípios de interpretação, é vista pelos estudos literários tradicionais como uma perspectiva impura e redutora, tendo-se transformado num dos seus inimigos por excelência, em relação à qual os actores do meio literário preferem guardar as suas distâncias. Além de lidar com termos não literários e prestar pouca atenção à estruturação das próprias obras, às suas modalidades estilísticas, às combinações de efeitos descritivos, à narrativa, à retórica, etc., a sociologia não só não respeita como dissolve a particularidade da literatura, que assenta na ideia de singularidade da criação estética.

De facto, mais do que a intromissão de uma terminologia alheia, parece-nos, o que incomoda a teoria literária é uma certa vocação da sociologia para anular a ideia da criação como algo absolutamente individual. Como diz Nathalie Heinich, as ciências sociais não gostam da singularidade, porque o seu instinto primordial é demonstrar que tudo tem origem na sociedade, na cultura, nas regras sociais, nos grupos, etc. Efectivamente, a arte fundamenta-se no individual, no sujeito, na interioridade, no inato ou no dom natural, precisamente os valores contra os quais a sociologia se afirmou, defendendo precisamente o seu contrário, ou seja, o colectivo, o social, a exterioridade, o adquirido e as aprendizagens culturais.<sup>30</sup> Ora, centrando-se a literatura no singular, praticar justamente nesse domínio aquilo que Heinich chama «redução ao geral», ou

---

<sup>30</sup> Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998, p. 7.

seja, encarar o escritor e a obra como produtos do contexto económico, da classe social, do *habitus*, etc., é um «acto profanador» que visa destruir a originalidade criadora do escritor.<sup>31</sup> Este alarme dos especialistas em literatura perante a invasão do campo estético a partir de outros terrenos de investigação tem a sua razão de ser, já que algumas das tendências que têm dominado a sociologia da literatura assentam na negação da especificidade da literatura, mostrando que ela é uma actividade social ou colectiva.<sup>32</sup>

Em resposta, os estudos literários defendem-se dizendo que a obra de arte escapa ao conhecimento racional, por isso é impenetrável aos procedimentos de objectivação e de generalização que caracterizam o espírito científico, o qual, por isso mesmo, é incapaz de se orientar no mundo encantado da literatura e de penetrar nos «mistérios da criação».<sup>33</sup> Por isso, o máximo que a sociologia consegue, ao estudar, por exemplo, as condições sociais de produção e de recepção de um texto, é destruir o prazer do leitor, não contribuindo em nada para intensificar a sua relação com a literatura.<sup>34</sup>

Em suma, analisar objectiva e friamente um meio muito investido de crenças, como a «inspiração», o «génio» ou a «vocação» seria uma ousadia inútil, já que não consegue captar o lado misterioso e inexplicável que está na origem das obras genuinamente literárias. Estudar o escritor como um profissional, a obra literária como um meio de comunicação e o leitor como um consumidor de bens culturais tem algo de perturbador e é, desse ponto de vista, inaceitável.<sup>35</sup> Porque a obra literária, que cria um universo com leis próprias, deve ser analisada apenas a partir das suas qualidades intrínsecas,<sup>36</sup> ou seja, a sua estrutura interna, os seus temas predominantes, a sua estilística, e basear-se em referências e correlações meramente literárias. Ora, como o valor literário é algo que certas obras possuem (e outras não), o seu crítico será tanto

---

<sup>31</sup> Nathalie Heinich, «Préface», em Edgar Zilsel, *Le Génie: Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* (trad. francesa), Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, pp. 7-21.

<sup>32</sup> Como é o caso de Howard Becker, em *Art Worlds*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982.

<sup>33</sup> Não é certamente por acaso que Bernard Lahire começa o seu último livro sobre Kafka com a pergunta «Poderemos nós desvendar os mistérios da criação?», em *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 9.

<sup>34</sup> Uma ideia vigorosamente contestada por Pierre Bourdieu, em *As Regras da Arte*, Lisboa, Presença, 1996, p. 17.

<sup>35</sup> Por exemplo, Peter Mann, em «The novel in the British society», *Poetics*, nº 12, 1983, pp. 435-448, vê o autor, o leitor e o leitor, respectivamente, como «produtor», «produto» e «mercado».

<sup>36</sup> Em *Teoria da Literatura*, Wellek e Warren defendem que os alicerces em que devem assentar as classificações literárias são as «propriedades intrínsecas» presentes nos textos, algo que pode ser detectado por um leitor especializado, em particular os críticos. René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976 (ed. original de 1949).

mais competente quanto maior a sua habilidade para identificar tais qualidades e reconhecer a sua originalidade. Daí a tendência, quando os críticos de hoje recuperam um escritor anteriormente esquecido e ignorado, para simultaneamente passarem um atestado de incompetência aos críticos do passado. O valor estava lá, na obra, como algo que faz parte da natureza do texto e que lhe é inerente. Eles, os críticos do passado, é que não o conseguiram identificar, ou porque não tinham sensibilidade ou porque não dispunham dos instrumentos adequados de análise.

Contrariamente aos que encaram a literatura como um terreno com limites fixos, aos que só admitem as análises puramente estéticas, como se as obras fossem entidades ou essências em si mesmas, totalidades que se satisfazem a si próprias ou com referência a outros textos de igual natureza, apenas aí encontrando o seu sentido, é importante sublinhar que a abordagem sociológica é tão legítima como outra qualquer e possui um lugar próprio entre a multiplicidade de leituras que o fenómeno literário autoriza. O mais curioso, porém, é que durante algum tempo a sociologia interiorizou essa espécie de proibição ou de condenação que os estudos literários lançaram sobre ela e manteve a literatura afastada dos seus temas de predilecção, como se houvesse objectos mais sociais que outros, ou como se ela fosse uma actividade secundária. Todavia, como defende Bernard Lahire,

é não excluindo *a priori* nenhum assunto do seu campo de estudo que as ciências sociais podem conseguir um progresso efectivo em direcção a uma maior autonomia científica. [...] as ciências sociais têm que mostrar que não há nenhum limite empírico àquilo que podem estudar, isto é, que não há objectos mais sócio-lógicos, mais antro-po-lógicos ou mais históricos do que outros, mas que o essencial está no modo *científico* (*sociológico, antropológico, histórico*) de tratamento do tema.<sup>37</sup>

Do mesmo modo, a sociologia não pretende desautorizar as análises da teoria literária, considerando-as erradas ou ilegítimas. Apenas que a compreensão da literatura, como fenómeno complexo que é, deve integrar múltiplas dimensões e não deve rejeitar uma análise em detrimento de outra, esteja ela assente em factores linguísticos/estéticos, ou em factores sociais, culturais, económicos. Cada uma, à sua maneira, lança uma luz sobre a literatura e as questões literárias. Sobre isto, vale a pena lembrar a lição de António Sérgio, segundo o qual

todos os pontos de vista nos parecem legítimos para estudar qualquer objecto: e é isso, exactamente, que faz a diversidade das diversas ciências. [O que distingue as várias

<sup>37</sup> Bernard Lahire, «Patrimónios Individuais de Disposições. Para uma sociologia à escala individual», *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 49, 2005, pp. 11-12.

ciências não é a diversidade das cousas que elas estudam, mas a diversidade dos pontos de vista sob os quais estudam *as mesmas cousas*.] [...] As ciências são pontos de vista: todas as ciências, pois, podem estudar um grão de café; todos os pontos de vista são legítimos, analogamente, para estudar um escritor.<sup>38</sup>

Para resumir o que foi dito até aqui: os dois momentos fundadores da sociologia da literatura são, parafraseando Nathalie Heinich, por um lado, a «des-idealização» (a literatura não é um valor absoluto) e, por outro lado, a «des-autonomização» (a literatura não pertence apenas à estética ou aos estudos literários).<sup>39</sup>

Por outro lado, a sociologia não confere qualquer posição central às obras, desde logo porque mais do que as obras julgadas pelos actores interessam-lhe os seus julgamentos sobre as obras. O «sentido» ou o «significado» de uma obra, longe de serem o objectivo do investigador, fazem parte do seu «objecto de estudo», onde o importante não é «definir, legitimar ou invalidar os valores», mas sim «mostrar a forma como os objectos são definidos, legitimados ou invalidados, construídos, desconstruídos ou reconstruídos pelos actores». <sup>40</sup> Além desta pesquisa das condições em que as obras são percebidas como arte, a sociologia também não as consegue dissociar dos seus modos de recepção, das formas de reconhecimento e do estatuto dos seus criadores, da sua dimensão institucional (por exemplo, o ensino das obras na universidade), da «ciência das obras», como Bourdieu a definiu, que inclui não só a produção material da própria obra mas também a produção do seu «valor», onde se incluem os mecanismos sociais da sua reprodução.

Além disso, a «sociologia das obras» é uma operação analítica bastante arriscada, porque nos pode fazer adoptar, involuntariamente ou inconscientemente, um ponto de vista estranho à sociologia, como o olhar dos próprios actores do meio (em vez de o tomarmos como nosso objecto de investigação). A sociologia das obras cai muitas vezes na armadilha de ratificar os juízos indígenas, adoptando as suas categorizações (por exemplo, o «realismo» como um grupo efectivo e não como um agrupamento constituído pela crítica), e de repisar as classificações e avaliações dos críticos. Isso acontece porque a «sociologia das obras» privilegia precisamente as obras, mais do que as pessoas, os grupos ou as instituições. Mas também, sobretudo, porque não dispõe de uma linguagem especificamente sociológica para descrever as obras. Podemos sempre

---

<sup>38</sup> António Sérgio, «Notas de Literatura Portuguesa: Eça de Queiroz e a sociedade portuguesa (a propósito de um prefácio de Agostinho de Campos)», em *Ensaíos*, tomo III, Lisboa, Sá da Costa, 1973, p. 130.

<sup>39</sup> Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.

<sup>40</sup> Heinich, *Ce que l'art...*, p. 77.

efectuar uma análise ou uma interpretação a partir de obras consideradas individualmente ou isoladamente, projectando-lhes significados gerais, porém, esse procedimento não foi inventado pela sociologia e não requer um método particular.

Outro problema a ter em conta numa sociologia das obras é que enquanto as pessoas, os grupos, as instituições ou inclusive as representações literárias podem ser submetidos à observação empírica, através de entrevistas ou de análises estatísticas, o mesmo não se pode dizer das obras, já que se verifica uma quase inexistência de métodos de descrição sociológica das obras que permitam estabelecer uma distinção clara relativamente às descrições praticadas pela crítica e pelos outros especialistas da literatura. Para aqueles que consideram que uma disciplina se define, antes do mais, pela especificidade dos seus métodos, esse é um problema crucial que pode pôr em causa a possibilidade de se fazer uma «sociologia das obras».<sup>41</sup>

Isto não significa a ausência absoluta de contribuições metodológicas para analisar sociologicamente as obras. Houve algumas – escassas – que praticamente se reduzem às duas seguintes: ler os textos tentando identificar as estratificações sociais expressas ou subjacentes, como fizeram Goldmann e Bourdieu; ou construir um *corpus* de obras de diferentes autores, para uma mesma época ou para um determinado intervalo de tempo – que pode ser complementado com os discursos sociais ou o conjunto de discursos que acompanham os textos literários –, analisando colectivamente as obras com o intuito de identificar os traços e os temas comuns, as suas coerências ou incoerências, etc. Partindo de uma multiplicidade de obras ficcionais vendo-as como um todo, mais que interpretá-las uma a uma, torna-se mais fácil estabelecer uma relação entre elas e os fenómenos colectivos e permite fazer uso do método comparativo. Foi isso que fez Clara Lévy,<sup>42</sup> ao tentar revelar as constantes identitárias no romance judeu contemporâneo, ou a crítica literária Pascale Casanova,<sup>43</sup> ao analisar a extensão do modelo literário francês e a criação de um efeito de universalidade da literatura. Foi o que fez, igualmente, Nathalie Heinich ao descrever as estruturas da identidade feminina em várias centenas de obras de ficção, cruzando o parâmetro do modo de subsistência económica com o da disponibilidade sexual.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Heinich, *Sociologie de l'art...*

<sup>42</sup> Clara Lévy, *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, 1998.

<sup>43</sup> Casanova, *La République mundial...*

<sup>44</sup> Nathalie Heinich, *Estados da mulher: a identidade feminina da ficção ocidental*, Lisboa, Estampa, 1998 (ed. original de 1996)

A análise estrutural do grande corpus colectivo tem a vantagem de ser um método especificamente sociológico, que não reproduz nem o ponto de vista dos próprios actores (salvo o risco da sua incorporação nos critérios de delimitação do universo ou da amostra de obras), nem a lógica de interpretação das outras disciplinas do saber, como a teoria literária, que assenta frequentemente numa concepção da obra como algo de excepcional, o que Pascale Casanova designa por «monadismo radical».<sup>45</sup> Ora, definir a possível configuração a que pertence um conjunto de textos – que pode incluir, como dissemos, os debates literários que lhes dão ressonância – é uma forma de ultrapassar essa ideia feita do isolamento da obra.

## 1.2. A literatura como fonte da análise sociológica

«Talvez a forma mais elementar de analisar as relações entre sociologia e literatura consista em procurar como esta última é utilizada pelos sociólogos para exemplificar a sua própria teoria», disse em tempos o sociólogo espanhol González García.<sup>46</sup> Ora, na história da sociologia encontramos alguns autores que efectivamente se inspiraram nas obras literárias (também a literatura adoptou, como moeda corrente, alguns termos sociológicos, por exemplo: alienação, anomia, subcultura, contracultura, urbanização, grupo de referência, socialização, mobilidade social, carisma, etc.). Os nomes mais conhecidos são os de Max Weber, que colheu o conceito de «afinidades electivas»<sup>47</sup> de uma obra de Goethe com esse mesmo título, e de Durkheim, que foi buscar aos heróis do Romantismo, nomeadamente às obras de Goethe, Lamartine ou Chateaubriand,<sup>48</sup> exemplos para alguns tipos de suicídio. Mas talvez tenha sido Norbert Elias o autor que mais recorreu à literatura para ilustrar a sua teoria sociológica, havendo até quem considere que «toda a obra de Elias está construída sobre referências da literatura, especialmente francesa e alemã».<sup>49</sup> González García refere, entre outros, o conto de Edgar Allan Poe, «A Descent into the Maelström», como elemento central na

---

<sup>45</sup> Pascale Casanova, *La República mundial...*

<sup>46</sup> José M. González García, «Norbert Elias: Literatura y Sociologia en el Proceso de la Civilización», *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 65, Janeiro-Março de 1994, p. 59.

<sup>47</sup> A expressão serve para designar os laços entre a posição material de um grupo social e as suas filiações religiosas ou ideológicas. Sobre esta adopção, por parte da sociologia, de conceitos literários, veja-se Priscilla P. Clark, «The Comparative Method: Sociology and the Study of Literature», in *Yearbook of Comparative and General Literature*, nº 23, Indiana, Indiana University Press/Bloomington, 1974.

<sup>48</sup> W. LePew, *Between Literature and Science: The Rise of Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (ed. original de 1985).

<sup>49</sup> González García, *op. cit.*, p. 62.

concepção de um dos artigos de Elias incluído em *Envolvimento e Distanciamento*;<sup>50</sup> e num artigo de 1939, «A sociedade dos indivíduos» (mais tarde título de livro com uma recompilação de artigos), Elias recorreu a Goethe e Rilke para expor o seu ponto de vista;<sup>51</sup> finalmente, a secção V da primeira parte do capítulo I do *Processo Civilizacional* intitulado «Exemplos literários das relações entre a intelectualidade alemã de classe média e os cortesãos», onde converteu explicitamente a literatura num instrumento para exemplificar a sua teoria sociológica e, em particular, a sua análise da génese social dos conceitos de «civilização» e «cultura». De forma genérica, Elias procurou, sempre que possível, «fazer falar sociologicamente» os textos literários, tentou em diversas ocasiões explicar as relações sociais a partir da análise de obras literárias.<sup>52</sup>

Ainda assim, Lewis Coser era da opinião de que os sociólogos raramente utilizam as obras literárias nas suas investigações.<sup>53</sup> O que não faz muito sentido, na sua opinião, porque o pensamento dos escritores (em particular de ficção) e das suas personagens nos informam sobre maneiras de viver e de pensar numa época, nos fornecem uma grande variedade de informações e de reflexões sobre a vida do ser humano em sociedade, tão ou mais ricas que aquelas produzidas pelos «informadores» a partir dos quais muita da pesquisa sociológica se faz. O facto de esses conhecimentos terem sido obtidos por métodos intuitivos não obsta a que possam ser úteis na sistematização teórica. Não obstante, a história tanto da sociologia como da literatura tem-se caracterizado, em termos genéricos e até há relativamente pouco tempo, por uma indiferença ou até mesmo alguma hostilidade recíprocas. Mesmo quando a literatura aparece nas obras de ciências sociais serve essencialmente um propósito decorativo, como nas epígrafes ou em citações avulsas no miolo dos textos.

Na opinião de Lewis Coser, isso acontece porque os sociólogos estão excessivamente absorvidos na missão de garantir a sua integridade científica, quando a sociologia se deveria manter fiel à sua linhagem humanista e preocupar-se, acima de tudo, em contribuir para a auto-interpretação do ser humano; assim, todas as fontes que possam ajudar ao conhecimento sobre o ser humano devem ser ponderadas. Se

<sup>50</sup> Norbert Elias, *Envolvimento e Distanciamento: Estudos sobre sociologia do conhecimento*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.

<sup>51</sup> Norbert Elias, *A Sociedade dos Indivíduos*, Lisboa, Dom Quixote, 1993.

<sup>52</sup> Norbert Elias, *O Processo Civilizacional*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, pp. 75-81.

<sup>53</sup> Lewis A. Coser (ed.), *Sociology Through Literature: An Introductory Reader*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1963.

considerarmos um romance, uma peça de teatro ou um poema como impressões directas e pessoais sobre a vida social, o sociólogo, segundo Coser, deve ter em relação a elas a mesma abertura e a mesma boa vontade que demonstra quando entrevista alguém, observa uma comunidade ou classifica e analisa dados recolhidos, por exemplo, através de questionários. O sociólogo pode encarar perfeitamente as obras dos escritores como o discurso de um inquirido, vendo-se a si próprio como uma espécie de etnólogo decifrando uma narrativa que contém representações sociais e descrições de acções e interacções. Note-se bem: não as representações, as acções e as interacções reais, mas sim as representações, as acções e as interacções seleccionadas, encenadas e elas próprias representadas pelo escritor (como as das entrevistas o são pelo entrevistado).

Nenhum sociólogo pensará, com certeza, que a análise de Balzac sobre o impacto do dinheiro nas relações interpessoais dispensa a leitura de Marx sobre o fetichismo das mercadorias ou de Simmel sobre o dinheiro. Da mesma forma, um estudante que tenha lido as descrições da vida urbana em Londres feitas por Dickens e da anatomia dos estilos de vida parisiense feita por Balzac mais facilmente entenderá as análises de Simmel e de Park sobre a civilização urbana moderna. Devemos ler Karl Marx e Honoré de Balzac, Max Weber e Marcel Proust. Porque a compreensão de uns sairá enriquecida pela compreensão de outros.<sup>54</sup>

Nas últimas décadas, pode afirmar-se que a teoria sociológica perdeu parte desse pudor. Estamos a pensar nos trabalhos de Erving Goffman, em particular *La Mise en scène de la vie quotidienne*, que se apoia em numerosos textos de ficção; de Bernard Lahire, que considerando que a escrita literária, em particular dos romances, não é desprovida de interesse para a sociologia, decidiu estudar, entre outras, a obra de Simenon, de Luigi Pirandello e de Kafka, já que ao colocarem «em cena esta ou aquela parte do mundo social, narrando e descrevendo relações e interacções entre personagens, intrigas, monólogos interiores, comportamentos, destinos individuais e talvez colectivos (profissionais, familiares, amistosos, sentimentais, etc.), os romancistas são sempre guiados por esquemas de interpretação do mundo social, por conhecimentos mais ou menos implícitos do social onde é impossível determinar o grau potencial de “rentabilidade” científica, mas que não são, por isso, menos interessantes (não raro podem mesmo ser apaixonantes) de examinar. As visões do mundo social dos romancistas revelam-se tanto nos comentários (talvez teóricos) que poderão produzir sobre a literatura ou nos seus momentos literários mais didácticos (o autor empresta ao herói-narrador ou a esta ou àquela personagem reflexões sociologicamente muito

---

<sup>54</sup> Lewis Coser, *Sociology Through...*, p. 5.



pertinentes), como, de maneira mais discreta, nas narrações e nos encadeamentos de acções, de acontecimentos, de objectivos, ou ainda nas descrições de lugares, de objectos ou de personagens (dos seus gestos, da sua *hexis* corporal, das suas maneiras de falar, de pensar e de se comportar)»;<sup>55</sup> ou ainda de Anne Barrère e Danilo Martuccelli, que em *Le Roman comme laboratoire* partem do princípio que os romances podem alimentar e estimular a imaginação sociológica. Para fundamentar a esta tese, os dois autores estudaram um corpus de 200 romances escritos por vinte romancistas franceses contemporâneos e analisaram-nos, não como reflectindo a realidade social ou as biografias dos seus autores, nem como exemplificações de teorias sociológicas preexistentes, mas como um reservatório de novas categorias de análise que podem enriquecer a nossa apreensão do real.<sup>56</sup> Ou ainda F. Champy, que partindo de algumas obras sobre *Em Busca do Tempo Perdido*, pergunta se é possível, ou sequer se faz sentido, identificar teorias sociológicas como subjacentes às obras literárias. Segundo a sua análise, tais interpretações encontraram num mesmo texto o embrião do interaccionismo simbólico e das teorias de Bourdieu e de Elias, além de fazerem dele um discípulo de Gabriel Tarde e de Durkheim, entre outros. Ora, como é possível, questiona-se Champy, que uma obra literária formule e defenda, simultaneamente, princípios sociológicos muito dificilmente conciliáveis, assentes em concepções contraditórias do indivíduo? Para Lahire, essa multiplicidade de interpretações não constitui qualquer problema, já que estamos a trabalhar sobre material empírico literário. Além disso, partindo do princípio que Proust, na sua análise da vida em sociedade, foi pondo em acção, ao longo da vida, chaves interpretativas diferentes e contraditórias, isso pode querer dizer que o autor de *Em Busca do Tempo Perdido* incorporara, no seu processo de socialização e na sua experiência do mundo social, diferentes e contraditórias disposições.<sup>57</sup>

Os textos literários não são (nem pretendem ser, na maioria dos casos) análises empiricamente fundadas ou historicamente contextualizadas, assentes num modelo

---

<sup>55</sup> Sobre a análise da obra de Simenon e de Pirandello, veja-se Bernard Lahire, *L'Esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2007, pp. 173-174 (1ª ed. de 2005). Mais recentemente, Lahire publicou uma extensa biografia sociológica sobre o autor checo: *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

<sup>56</sup> Anne Barrère e Danilo Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

<sup>57</sup> Florent Champy, «Littérature, sociologie et sociologie de la littérature. À propôs de lectures sociologiques de *À la recherche du temps perdu*», *Revue française de sociologie*, vol. 41, nº 2, 2000, pp. 345-364.

teórico pensado e seleccionado para esse efeito. Não correspondem à realidade no sentido sociológico do termo, não estão sujeitas a nenhum critério de veracidade científica nem foram submetidas à exigência da prova empírica. Assim, o sociólogo que pretende examinar as obras literárias deve atribuir-lhes o estatuto de «esquemas de interpretação do social, colocados em cena pelos romancistas através da sua escrita literária», procurando apreender nelas o sentido do social ou o conhecimento do social a que os autores recorrem para escrever aquilo que escreveram.<sup>58</sup>

Na verdade, o que se procura é aferir a capacidade (e simultaneamente a grandeza) de cada obra para exprimir, por exemplo, a sensibilidade de uma época: o romance X, incluído na designação de «literatura *light*», ao descrever, entre outras coisas, a obsessão dos protagonistas pelas marcas de roupa, de carros, de perfumes, etc., pode ser visto como um sintoma da sociedade de consumo. O grande risco, neste caso, é o de o sociólogo ratificar os juízos indígenas, adoptando as suas categorizações (os «escritores *light*» como um grupo efectivo e real, e não como um grupo construído pela crítica), e repisar o trabalho classificatório e avaliativo dos críticos. De facto, um dos problemas que se colocam a uma «sociologia das obras», já o dissemos antes, é o de o investigador adoptar, inconscientemente, o ponto de vista dos próprios actores que fazem parte do objecto de estudo.<sup>59</sup>

Na realidade, um dos vários problemas que se colocam a esse tipo de análises é a ausência de um método de descrição sociológica das obras literárias. Se os escritores, as instituições e as representações literárias, por exemplo, são passíveis de ser analisados através da estatística, da entrevista ou da observação, a verdade é que esses instrumentos raramente podem ser utilizados para estudar as obras, o que faz com que a abordagem sociológica corra o risco de se deixar cair no método descritivo (que inclui a interpretação e a avaliação), já sobejamente utilizado pela crítica literária e pela história da literatura. Como afirmou Nathalie Heinich, «para quem considera, como nós consideramos aqui, que uma disciplina se define antes de mais pela especificidade dos seus métodos, esta questão é decisiva em termos da possibilidade de fazer uma “sociologia das obras”».<sup>60</sup> Até hoje, o contributo da sociologia para o estudo das obras, em termos metodológicos, reduz-se praticamente ao estudo das estratificações e das estruturas sociais (como nas obras de Lucien Goldmann e de Pierre Bourdieu) e à

---

<sup>58</sup> Bernard Lahire, *L'Esprit...*

<sup>59</sup> Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 88.

construção de um *corpus* de temas presentes num determinado conjunto de obras literárias (como defende, em parte, Lewis Coser). Esse *corpus* de temas permite analisar colectivamente as obras – em particular através do método comparativo – e, a partir daí, definir algumas características comuns a uma multiplicidade de livros de ficção<sup>61</sup>, mais do que interpretar individualmente cada um deles.

### 1.3. Literatura e Sociologia: duas representações da realidade

Se recuarmos às origens da sociologia, no século XIX, encontramos uma explicação possível para o distanciamento acima mencionado, em relação à literatura. Em *Between Literature and Science: The Rise of Sociology*, Wolf Lepenies parte da seguinte ideia: em meados do século XIX, a literatura e a sociologia começaram a disputar entre si a responsabilidade de oferecer a orientação-chave para a civilização moderna e de constituir um guia, por assim dizer, para viver de forma adequada em sociedades industriais e em processo acelerado de urbanização. Por outras palavras, assumiam-se como representações concorrenciais da realidade. Uma disputa que deu origem a acesas polémicas entre escritores e críticos literários, de um lado, e cientistas sociais, do outro. Segundo Lepenies, esses debates desempenharam um papel relevante no clima intelectual da França, da Inglaterra e da Alemanha e determinaram a forma como nasceu a sociologia, bem como o seu posterior desenvolvimento, oscilando entre uma orientação científica, que a levou a aproximar-se das ciências da natureza,<sup>62</sup> e uma postura hermenêutica, que a conduziu até ao reino da literatura.

As polémicas entre esses dois grupos de intelectuais determinariam o afastamento dos procedimentos científicos em relação aos modelos literários, um divórcio acentuado, ideologicamente, pelo confronto entre a «racionalidade fria»,

---

<sup>61</sup> Exemplos desse tipo de análise: a socióloga Clara Lévy, *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, 1998, onde procura identificar as constantes identitárias no romance judeu contemporâneo; a crítica literária Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1998, que analisou a difusão das literaturas nacionais, em particular o modelo literário francês, com base na ideia de universalidade da literatura; foi o que fez igualmente Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, que descreve as estruturas da identidade feminina em várias centenas de obras de ficção, cruzando o parâmetro do modo de subsistência económica com o da disponibilidade sexual (existe tradução portuguesa desta obra: *Estados da mulher: a identidade feminina da ficção ocidental*, Lisboa, Estampa, 1998).

<sup>62</sup> Que gozavam de tanto prestígio que o próprio Napoleão chegou a confessar que «se não me tivesse convertido em general-em-chefe ter-me-ia submergido no estudo das ciências exactas. Teria construído o meu caminho na rota dos Galileu, dos Newton», citado em José Manuel Sánchez Ron, «La ciencia e los políticos», *El País*, suplemento «Babelia», 24 de Abril de 2010, p. 16.

produto do Iluminismo, e a «cultura dos sentimentos», advogada pelo Contra-Iluminismo.

A divisão entre ciências e letras não era assim tão óbvia em épocas anteriores. Durante o reinado de Luís XIV, por exemplo, a entrada *Ciência* do dicionário da Academia Francesa remetia o leitor para *Litterature/lettres*, englobando nesta designação todo o tipo de ciência e de doutrina. Mesmo mais tarde, no século XVIII, não havia ainda uma distinção clara entre os modos de produção das obras literárias e dos trabalhos científicos. Para o demonstrar, Lepenies refere a *Histoire Naturelle*, de Buffon, um livro que, no seu tempo, conheceu um enorme sucesso de vendas. Todavia, foi como estilista, como mestre da língua, e não como cientista, que Buffon conquistou a sua reputação: «nem todos concordavam com o que ele dizia mas quase todos ficavam impressionados pela forma como as dizia». Talvez por isso a *Histoire Naturelle* tenha recebido a designação de «romance científico». A ciência, além de instruir, tinha também uma função de entretenimento. A fórmula dessa época, segundo Lepenies, era «primeiro o estilo, depois a doutrina». Uma proposição posteriormente posta em causa pelo cientista profissional, fruto do processo de reconhecimento social e de autonomização da ciência: «primeiro a doutrina, só depois o estilo». Essa mudança de paradigma reflectiu-se no progressivo esquecimento a que foi relegada a obra de Buffon. Do mesmo modo, a forma como a recepção da *Histoire Naturelle* evoluiu – do êxito à indiferença ou à citação em tom de paródia (como no capítulo XIII das *Viagens na Minha Terra*, quando Garrett recorre ao latim dos naturalistas e cita Lineu e Buffon para definir o Barão, pois estava na moda citar este último para fazer classificações psicológicas)<sup>63</sup> – permite-nos perceber o modo como as ciências se foram distanciando, aos poucos, da literatura e dos valores tradicionais, ou seja, literários.

A idade de ouro do romance social, no século XIX, coincidiu com os inícios do pensamento sociológico. De facto, algumas das principais correntes literárias do século XIX, influenciadas pelo prestígio cada vez maior do conhecimento científico, tanto nas suas declarações de princípios como nos métodos de produção das suas obras, aproximaram-se da sociologia e, em geral, dos valores da ciência. Numa época que ia assistindo, timidamente no início, ao desenvolvimento dos trabalhos de Lamarck, Darwin, Huxley ou Mendel – e aos quais a literatura deu voz, por intermédio das obras

---

<sup>63</sup> Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, Lisboa, RBA editores, 1994, p. 104.

de Comte ou de Taine, por exemplo – defendia-se mesmo, em certos casos, uma imitação do modelo das ciências da natureza.<sup>64</sup>

Entre 1840 e 1850, multiplicam-se em França as «fisiologias», monografias literárias que procedem de duas ideias sistemáticas: as espécies sociais são, como as espécies animais, o produto do meio em que se desenvolvem; as paixões humanas são, como as doenças, casos orgânicos.<sup>65</sup>

Deste modo, tanto o discurso sociológico como o realismo literário, cujos modelos de descrição e de análise tinham alguns paralelismos, convergiram numa tentativa de interpretação das condutas humanas atribuindo um papel determinante aos posicionamentos e aos meios sociais. Sem dúvida, todas as grandes personagens dos romances realistas do século XIX estão profundamente integradas no seu meio social, como os burgueses em *A Comédia Humana*, de Balzac, ou os mineiros em *Germinal*, de Zola. Romances que descrevem os contextos sociais dos protagonistas e explicitam as suas posições de classe, os seus gostos de consumo, as suas actividades profissionais; que dão notícia dos conflitos de classe e das transformações sociais, bem como das suas consequências ao nível das crenças, dos valores e dos estilos de vida; que apresentam as personagens de diferentes origens, ricos e pobres avaliando-se, comparando-se, defendendo ou lutando contra as hierarquias sociais e culturais, relatando a sua experiência de mobilidade social ascendente, com as inevitáveis tensões e contradições entre os dois meios, os confrontos entre culturas de classes ou de fracções de classe diferentes.<sup>66</sup>

O motor da acção no romance realista, ao contrário do que acontecia na generalidade da escrita dos séculos anteriores (no modo de narração mítico, o enredo, embora integrando seres sociais, só avança pela intervenção de deuses, de heróis com super-poderes ou de fenómenos de magia<sup>67</sup>), passa a ser, cada vez mais, o contexto social. E aquilo que condiciona as suas personagens é a sociedade e a sua sorte passa a depender, não já dos deuses, mas do meio social em que eles estão inseridos e das lições que vão retirando das suas experiências. Se antes a literatura definia ou delimitava os

<sup>64</sup> A literatura terá assim contribuído para o prestígio das ciências, em particular as ditas «da natureza», que continuam a funcionar como paradigma daquilo que é ou deve ser uma ciência.

<sup>65</sup> Édouard Maynial, *L'Époque Réaliste*, p. 40, citado em Jacinto do Prado Coelho, «Um crítico do Romantismo: António Pedro Lopes de Mendonça», em *A letra e o leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 1977 (1ª edição de 1969), p. 91.

<sup>66</sup> Sobre as características deste tipo de romance, veja-se Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac a Simenon*, Paris, Sueil, 1997.

<sup>67</sup> Michel Zérafra, *Romance e Sociedade*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, Julho de 1974 (ed. original de 1971).

indivíduos a partir do seu carácter, do seu temperamento ou das suas paixões irresistíveis (por exemplo, no teatro de Shakespeare), no romance realista os traços interiores da personalidade dependem fortemente do meio social; nisso assentava o seu dispositivo de descrição. Mais do que entretenimento, a leitura dos romances era agora encarada como uma fonte de conhecimento. A aspiração à maior verosimilhança possível, assente na crença positivista de que existe uma realidade unívoca anterior ao texto, que por trás de cada palavra se encontra indiscutivelmente o objecto designado por ela, surgia em reacção aos idealismos do romantismo.

Nessa ordem de ideias, o romance, para ser considerado uma obra de arte, tinha que ser representativo da vida colectiva e os seus autores, graças aos seus dotes de observação, a uma demorada e eficaz observação, deveriam traduzir e transcrever, com credibilidade e veracidade, a realidade social do seu tempo. Uma obra «original» (a «originalidade» passou a ser, desde então, um critério decisivo na avaliação das obras literárias) seria aquela que representasse e revelasse o mais fielmente a vida social, económica, psicológica, etc. A hierarquização das obras literárias assentava agora na sua capacidade de elaborar um modelo total da sociedade. Apesar de os cultores deste género de romance postularem, mais ou menos explicitamente, a proeminência do conteúdo sobre a forma e o estilo (como diz Dubois, a verdade do que é afirmado nesses romances é mais importante do que a sua beleza formal ou estética),<sup>68</sup> o certo é que essa reprodução da realidade seria tanto mais veraz quanto maior a transparência da linguagem utilizada (e quanto maior, também, a «sinceridade» do escritor, que passou a ser igualmente um dos grandes critérios para aferir a qualidade literária de um livro). Do mesmo modo, para adquirirem traços artísticos e se tornarem verdadeiras e plausíveis, as personagens tinham de estar profundamente radicadas na sociedade. Eram estes os principais critérios de avaliação das obras. Assim, uma das missões dos críticos passava pela identificação dos autores e dos livros que tinham sido capazes de reflectir a complexidade do mundo moderno, de reconstituir literariamente e de forma unitária a totalidade da vida social, dotando-a de significado. Em suma, que tinham conseguido captar o «espírito do tempo».

Portanto, a literatura afirmava-se, também ela, capaz de apresentar modelos descritivos e explicativos das sociedades. As diferentes expressões do realismo e, depois, do naturalismo (que foi, no fundo, um exacerbamento dos postulados do

---

<sup>68</sup> Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel...*

realismo), pelo menos nos seus discursos programáticos, são bem reveladoras desta migração dos ideais da ciência. Balzac pretendia construir uma obra romanesca subordinada a uma concepção supostamente científica; queria fazer para a sociedade francesa o mesmo que Buffon fizera para a zoologia, ou seja, analisar as espécies sociais e escrever «a verdadeira história da moral que os historiadores, fixados nas glórias das batalhas e nas ocasiões de Estado, se esqueciam de descrever». Balzac pretendia mesmo intitular a *Comédie Humaine* de «Études Sociales» e descrevia-se a si próprio como «um secretário da História»<sup>69</sup> ou até como um «Docteur en Sciences Sociales». Talvez tivesse razão, a avaliar por algumas afirmações de Marx e de Engels, onde os dois confessaram ter aprendido mais com Balzac do que com os economistas profissionais ou com os historiadores de ofício. Ou de Hippolyte Taine, que considerava a obra do escritor francês como «o maior armazém de documentos que possuímos sobre a natureza humana».<sup>70</sup>

Também os Goncourt declaravam que «hoje que o Romance impôs a si próprio os estudos e deveres da ciência, pode reclamar a liberdade e as imunidades da ciência».<sup>71</sup> E Émile Zola,<sup>72</sup> que se vestia de operário e frequentava as tabernas para depois encher cadernos de apontamentos como um etnógrafo, que defendia uma concepção positivista da realidade, assente na autenticidade científica, que se apresentava a si próprio como um «homem de ciência» (ao contrário de outros do seu tempo que se viam como «profetas»); que na sua série de romances sob o título genérico de *Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, advogava uma concepção «científica» da arte novelística, que considerava que «a literatura não é senão o produto duma sociedade» e os seus livros como «um tipo mais sofisticado de sociologia»; que em *Le Roman Expérimental*, de 1880, classificava os seus romances como uma «sociologia prática» e se dizia «simplesmente um observador que constata os factos» e que, nessa linha de pensamento, tentou documentar a efervescência da luta da classe operária – Émile Zola, dizíamos, proclamou uma literatura baseada no método experimental e associou o valor do romance, enquanto retrato objectivo da natureza humana e das realidades sociais, à sua capacidade de

<sup>69</sup> Honoré de Balzac, «Avant-Propos» da *Comédie Humaine*, em *Anthologie des préfaces de romans français du XIXe siècle*, Paris, 10/18, 1976, p. 192.

<sup>70</sup> Citado em Wolf Lepenies, *Between Literature...*, p. 5.

<sup>71</sup> Citado em Eric Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. de Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1953, p. 495.

<sup>72</sup> Sobre o naturalismo de Zola e o grupo que se reunia à sua volta veja-se Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman. Théâtre. Politique*, Paris, P.E.N.S., 1979, pp. 64-90.

«representar a sociedade»<sup>73</sup>. Num ensaio de Zola consagrado à descrição, considera Bernard Lahire que encontramos exposto um autêntico programa para a sociologia:

Consideramos que o homem não pode ser separado do seu meio, que o seu vestuário, a sua casa, a sua cidade, a sua província completam-no; conseqüentemente, não poderemos tomar nota de um único fenómeno do seu cérebro ou do seu coração sem procurar as suas causas ou a sua repercussão no meio. Daí aquilo que chamamos as nossas eternas descrições. [...] A personagem já não é uma abstracção psicológica, eis o que toda a gente pode ver. A personagem converteu-se no produto do ar e do solo, tal como a planta; esta é a concepção científica. [...] estamos no momento do estudo exacto do meio, no momento da constatação dos estados do mundo exterior que correspondem aos estados interiores das personagens.<sup>74</sup>

O romance naturalista seria uma espécie de «relatório» da experiência social, que deveria mostrar a sociedade do modo mais fiel possível, tal qual ela é. Gustave Flaubert defendia que a literatura, se quisesse sobreviver, deveria «tornar-se mais científica», devia abandonar a inspiração em favor da ciência.<sup>75</sup> Iniciar outro caminho e utilizar «o procedimento das ciências físicas: a imparcialidade».<sup>76</sup> Flaubert considerava não só a importância de «fazer prevalecer a Ciência»<sup>77</sup>, como também que

o artista não apenas leva em si a humanidade, como reproduz a história na criação da sua obra. Primeiro, a confusão, uma visão geral, as aspirações, os deslumbramentos: época bárbara. Depois, a análise, a dúvida, a disposição das partes: a era científica.<sup>78</sup>

Com efeito, o autor de *Madame Bovary* dizia que o escritor se devia mostrar tão objectivo a respeito do meio social que descrevia como um naturalista perante a natureza. Os seus livros, defendia, pretendiam examinar o mundo moderno como um anatomista dissecava o corpo humano:

É preciso encarar os homens como se encaram os mastodontes ou os crocodilos. Podemos entristecer-nos por causa dos cornos de uns ou das mandíbulas dos outros? Exponham-nos, façam deles espantalhos, coloquem-nos em provetas com álcool,

---

<sup>73</sup> A ideia da literatura como uma representação remete para a problemática bem mais antiga da «mimésis», desenvolvida por Aristóteles e Platão.

<sup>74</sup> Bernard Lahire, *L'Esprit...* A citação de Zola foi traduzida a partir da edição espanhola: *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 263-264.

<sup>75</sup> Também Baudelaire sustentava que «toda a literatura que se recusar a caminhar fraternalmente entre a ciência e a filosofia é uma literatura homicida e suicida», citado em Lepenies, *idem*.

<sup>76</sup> Gustave Flaubert, *Sobre la creación literaria. Correspondencia escogida*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2007, p. 91.

<sup>77</sup> Gustave Flaubert, citado em Louis Bertrand, *Gustave Flaubert: Avec des Fragments Inédits*, Paris, Mercure de France, 1912, p. 228 (4ª edição).

<sup>78</sup> *Idem*, p. 262.



quando muito. Mas não pronunciem condenações morais. E depois, o que é que vocês mesmos são, vocês, pequenas rãs?<sup>79</sup>

Para Flaubert, o sentido da arte resumia-se numa palavra: «objectividade».<sup>80</sup> O que é o ideal da investigação científica senão «representar o real sem a deformação da ordem sentimental ou prática» ou «representar, reflectir as formas, os factos e as ideias, independentemente das suas opiniões pré-concebidas, dos seus ódios ou das suas simpatias instintivas»?<sup>81</sup> A objectividade, o desinteresse, a multiplicação dos pontos de vista, a impessoalidade ou a impassibilidade, princípios que deveriam, segundo ele, orientar o escritor verdadeiramente moderno, ilustram bem essa transferência das máximas da investigação científica para a criação literária. Usando as metáforas características do que mais tarde seria designado como a «teoria do reflexo», e embora em certos momentos considerasse que «a narração exacta do facto real mais magnífico resultar-me-ia impossível»,<sup>82</sup> Flaubert afirmava que «o espírito do artista não é mais do que um espelho ou, como se costuma dizer, uma chapa fotográfica que reflecte mecanicamente o mundo exterior sem nada lhe acrescentar»<sup>83</sup>; ou ainda: «é necessário que a realidade entre em nós [...] para bem a reproduzirmos».<sup>84</sup> Identicamente, a abrir o capítulo 13 de *Le Rouge et le Noir*, Stendhal adoptou como epígrafe uma fórmula ou frase que atribuía a Saint-Réal (1643-1692): «O romance é um espelho que passeamos ao longo de um caminho».<sup>85</sup>

O que não o impedia de, por outro lado, procurar eximir a individualidade do artista a esse mesmo exercício de objectividade científica, proveniente de diferentes domínios intelectuais. Assim, reagindo ao cientismo de Taine, que abordaremos abaixo, afirma que

<sup>79</sup> Gustave Flaubert, citado por Georgii Plekhanov, *A Arte e a Vida Social*, Lisboa, Moraes (col. Temas e Problemas), 1977, p. 33.

<sup>80</sup> Flaubert, em Bertrand, *Gustave Flaubert...*, p. 267.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>82</sup> Carta a Louise Colet, 26 de Agosto de 1853, em Gustave Flaubert, *Sobre la creación literária. Correspondencia escogida*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2007, p. 110.

<sup>83</sup> Flaubert, em Bertrand, *idem*, pp. 22-23.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>85</sup> A frase, no original, é a seguinte: «Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin». Mais do que fidelidade absoluta na representação do real, esta frase sugere que a imagem reflectida, porque em movimento, não fixa o real, ou seja, nunca o apresenta como acabado e estável, estando por isso em transformação constante. De facto, para alguns autores, esta metáfora da literatura como espelho não deve ser interpretada literalmente, ou seja, como reflectindo directamente o mundo, já que a literatura apenas o representa mediado pela sua própria subjectividade. Na parte da sua obra em que se refere a William Hazlitt, M. H. Abrams combina o espelho e a lâmpada para «demonstrar que o poeta reflecte o mundo banhado por uma luz emocional que ele mesmo projectou»: *The Mirror and the Lamp*, Oxford, Oxford University Press, 1953, p. 52.

[e]m Arte há algo mais além do meio onde ela é exercida e dos antecedentes fisiológicos do produtor. Através deste sistema explica-se a série, o grupo, mas nunca a individualidade, o facto especial que faz com que um indivíduo seja o que é. Este método conduz forçosamente a não fazer nenhum caso do talento. A obra-prima já só tem significado como documento histórico.<sup>86</sup>

Assim, precisamente quando estava a nascer e, por conseguinte, a procurar afirmar-se como ciência autónoma, a sociologia viu-se confrontada com um rival poderoso: a literatura. As ciências sociais estavam bem conscientes da importância dessa ameaça à sua identidade disciplinar, o que levou a sociologia a reagir de alguma maneira. Segundo Lepenies, em Inglaterra e França principalmente, isso passou pelo reforço da sua luta por uma reputação académica assente na imitação das ciências da natureza, ou seja, pela reivindicação do seu carácter científico. A proximidade e a competição da literatura intensificaram esse processo ou estratégia de «purificação» no interior da sociologia. O que passava, em simultâneo, pela ostentação da sua distância relativamente à literatura nomeadamente rejeitando o cunho literário de algumas das primeiras obras da sociologia, preocupadas em descrever e em classificar mais do que em analisar e em encontrar sistemas de explicação. Durkheim, por exemplo, não suportava as pretensões sociológicas dos romancistas realistas-naturalistas e considerava que para fundar uma verdadeira ciência social, esta devia preconizar e levar à prática uma ruptura radical com a filosofia, a psicologia e a cultura literária.

Pode dizer-se, assim, que o êxito do romance no século XIX levou à necessidade de eliminar a sua possível influência no interior da sociologia e que os primórdios da institucionalização da sociologia coincidiram com uma aberta rejeição da literatura como princípio coerente de explicação da sociedade.

Contudo, a suposta capacidade de certa literatura oitocentista para analisar a vida colectiva continua a seduzir alguns cientistas sociais, contrariando com isso a tradicional desconfiança de grande parte da sociologia. O exemplo mais flamante talvez seja o de Pierre Bourdieu. Em *As Regras da Arte*, defende que as obras literárias, em certos casos, podem dizer-nos mais sobre o mundo social que uma série de estudos pretensamente científicos.<sup>87</sup> Flaubert, por exemplo, era um dos melhores analistas do seu tempo, embora não no sentido convencional da ideia. Em *A Educação Sentimental*, Flaubert fornece-nos, segundo Bourdieu, todos os instrumentos necessários à sua

---

<sup>86</sup> Gustave Flaubert, *Sobre la creación literaria. Correspondencia escogida*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2007, p. 91.

<sup>87</sup> Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*, Lisboa, Editorial Presença, 1996 (ed. original de 1992).

própria análise sociológica; daí o prólogo de *As Regras da Arte* intitulado «Flaubert analista de Flaubert», onde o sociólogo francês estabelece uma correlação entre o espaço social de Frédéric Moreau, o protagonista do romance, e o do seu autor. Bourdieu vê nesse livro, ao mesmo tempo, uma sócio-análise e uma auto-socioanálise. Com instrumentos especificamente literários, essa obra restitui de uma maneira extraordinariamente exacta a estrutura do mundo social em que foi produzida e inclusive as estruturas mentais que, moldadas por essas estruturas sociais, são o princípio gerador da obra onde essas estruturas se revelam.<sup>88</sup>

Uma vez que essas obras se apoiam na própria existência dos seus autores e numa observação minuciosa do mundo social, para o que tiveram de recorrer a documentação diversa e abundante, também Jacques Dubois considera que «os romancistas do real»,<sup>89</sup> de Balzac a Simenon, passando por Stendhal, Flaubert ou Zola, nos oferecem mais ou menos explicitamente aquilo que Bourdieu denomina «sociologia espontânea» e Lahire «sociologia implícita». Trata-se, portanto, de traduzir o «pensamento sociológico» subjacente a essas obras e aos seus recursos narrativos. Os seus autores, segundo Dubois, põem em evidência a diferenciação social, a divisão da sociedade francesa em classes, e como os indivíduos são condicionados por essa divisão. Ao revelarem as rivalidades sociais e as lutas de poder, propõem a imagem de uma sociedade onde as relações de dominação são preponderantes e passam por diversas mediações, do dinheiro ao prestígio.<sup>90</sup>

Já Lahire considera que esses romances realistas, ao inscreverem as diferenças sociais e as hierarquias culturais nas dimensões mais correntes da vida quotidiana, como os gostos alimentares, as decorações das casas, as maneiras de falar, de vestir e de manter as aparências, etc., ao descreverem os efeitos das trajectórias de mobilidade ascendente ou descendente nas práticas individuais, ao contextualizarem as narrativas nos seus contextos históricos inspiraram a sociologia dos estilos de vida e das trajectórias sociais.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> *Idem*, pp. 21-56.

<sup>89</sup> Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel...*

<sup>90</sup> Na opinião de Fabrice Thumerel, em *Le Champ littéraire français aux XXe siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, esses «romancistas do real» levaram a cabo procedimentos análogos aos de Bourdieu, já que ao revelaram os mecanismos sociais de dominação, simultaneamente, denunciaram-nos.

<sup>91</sup> Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010.

#### 1.4. As origens históricas ou a pré-sociologia da literatura

A sociologia da literatura, naturalmente, tem uma história, com os seus precursores, os seus antepassados e os seus investigadores, que ora dão continuidade a esse conhecimento adquirido, ora o assumem como ponto de partida para renovar e fazer avançar a disciplina. Mas como não se trata de uma disciplina homogénea, e porque os resultados a que chegou têm sido desiguais (embora em quantidade considerável), torna-se necessário reconstituir, na medida do possível, a sua história e as suas principais problemáticas. Qualquer teoria da sociedade (e da literatura) tem uma linhagem que continua a exercer uma influência nas obras actuais.

A «teoria do reflexo», por exemplo, tem assumido diversas versões e mostra-nos como algumas das grandes questões levantadas no passado não andam assim tão longe das preocupações caracterizaram a evolução da disciplina nas últimas décadas. Na verdade, a questão das relações entre literatura e realidade social remonta a um período muito anterior ao século XIX. Louis Edouard Duranty, na revista que criou e publicou nos anos de 1856 e 1857, justamente com o título *Réalisme* (na sequência do impacto do manifesto realista de Gustave Courbet), afirmava que o realismo sempre existira e que a novidade estava no próprio termo, inventado, segundo ele, no seu século. Émile Zola, por exemplo, num ensaio intitulado *Le Naturalisme au théâtre*, dizia ter apenas «inventado e lançado uma palavra nova, para designar uma escola literária tão velha como o mundo».<sup>92</sup> Bastaria referir o conceito de *mimesis*, ou «imitação», desenvolvido por Aristóteles e Platão, que esteve na base de todas as visões posteriores sobre a literatura como um reflexo da sociedade. No entanto, foi o século XIX que verdadeiramente a impôs, em particular através das correntes literárias do realismo e, como veremos mais adiante, por intermédio das interpretações marxistas aplicadas à literatura, fazendo com que a metáfora do espelho tenha sobrevivido durante o século XX.

Poder-se-á dizer que a ingenuidade e a especulação ideológica anteriores foram depois substituídas pela subtileza analítica, já que conceitos como «adequação» (Mikhail Bakhtin), «totalidade» (Georg Lukács), «homologia» e «visão do mundo» (Lucien Goldmann), «prismas» (Alain Viala) e, em certo sentido, a própria ideia de

---

<sup>92</sup> Émile Zola, «El naturalismo en el teatro», em *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 144. Escola essa que conheceu vários prolongamentos ao longo do século XX, com os neo-realismos europeus, o *nouveau roman* ou o *dirty realism*.

«campo literário» (Pierre Bourdieu) deram origem a análises que procuraram tornar mais complexa e menos directa essa relação entre literatura e sociedade. No entanto, poder-se-á argumentar igualmente que elas acabam por sempre desembocar, em última análise, na ideia do reflexo. Prova da longevidade desta teoria foi a defesa explícita que Wendy Griswold fez da sua pertinência heurística.<sup>93</sup> Segundo Griswold, porém, o conceito de literatura como reflexo deve ser alargado de modo a incluir uma análise das circunstâncias de produção das obras, das características socioeconómicas dos escritores, bem como dos problemas formais ou de estilo. Com essa informação reunida torna-se mais fácil perceber de que forma as preocupações de uma sociedade estão projectados nas obras literárias.

Como em todas as áreas do conhecimento, existem teorias diversas, que se opõem, que são divergentes ou até mesmo conflituais. A primeira tentativa clara<sup>94</sup> de fazer uma história social da literatura, ou melhor, de combinar num estudo sistemático as noções de literatura e de sociedade é identificada habitualmente com a obra de Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), onde considera que a literatura não pode ser estudada sem que se estabeleça uma ligação com o estado social e moral do povo que a ajudou a nascer. Sendo que a literatura, para Mme de Staël, é ao mesmo tempo um meio de conhecimento e um instrumento destinado a fazer evoluir as mentalidades, a sua utilidade reside no facto de tornar «o passado presente», ou seja, ajudar a suprir, através da imaginação, a impossibilidade de conhecer o passado pela observação directa.

De uma forma geral, Mme de Staël procurou estabelecer uma hierarquia dos elementos que determinam as obras literárias, que na sua opinião eram, sobretudo, três. Em primeiro lugar, a «raça», definida como «as disposições inatas e herdadas» do ser humano, variáveis consoante os povos. Em segundo lugar, o «meio» (entendido não apenas em sentido geográfico) inclui também as «condições sociais» tendo em conta as suas variações históricas. Finalmente, em terceiro lugar, o «momento», que permite

<sup>93</sup> Wendy Griswold, «American Character and the American Novel: An Expansion of Reflection Theory in the Sociology of Literature», *American Journal of Sociology*, vol. 86, nº 4, 1981, pp. 740-765.

<sup>94</sup> Poderíamos referir também Montesquieu, que no seu *Discours préliminaire de L'Esprit des lois* (1748) considera a literatura um instrumento útil para descrever a natureza social do ser humano, o que o leva a procurar compreender a «influência» recíproca entre, por um lado, a literatura e, por outro, a religião, os costumes e as «leis» (as formas jurídicas e políticas), chegando mesmo a considerar a literatura como um agente de transformação das sociedades. No entanto, como acontecia nessa época, Montesquieu tinha uma concepção lata de «literatura», ou seja, «os escritos filosóficos e as obras de imaginação, tudo aquilo que se refere ao exercício do pensamento através da escrita, exceptuando as ciências físicas».

apreender os factos na sua cronologia. Staël pretendia assim analisar a influência recíproca entre factores sociais e históricos (em particular a religião, os costumes e as leis) e a constituição das literaturas nacionais,

Apesar do seu carácter pré-científico, a obra de Staël aventa algumas explicações com uma natureza mais sociológica, estribadas em correlações menos simplistas, que até podem ser úteis, actualmente, como pontos de partida teóricos: em primeiro lugar, a ponderação do papel da mulher na criação do romance como género literário, ou seja, segundo ela o romance ter-se-á desenvolvido em sociedades em que o estatuto da mulher era mais elevado e a vida privada era mais valorizada; em segundo lugar, a importância de uma classe média forte no desenvolvimento da literatura, já que essa classe seria aquela que mais favorece a liberdade e a virtude, dois pré-requisitos importantes da arte em geral. A obra desta autora veio consagrar uma tendência que se vinha afirmando na Europa desde o Renascimento: encarar a literatura em termos das suas relações objectivas e causais com a sociedade. As instituições humanas e a sua evolução passavam a ser explicadas pelo meio envolvente, que englobava um complexo de certos factores físicos, especialmente o clima e a geografia, mais as noções ambíguas, acima referidas, de «espírito nacional» e «espírito do tempo».

Muitas dessas análises consistiam em correlações simplistas e ingénuas entre textos literários e história social ou relevavam de um materialismo mecânico, assente em relações unidireccionais entre cultura e base material da sociedade. Pretendia-se saber, por exemplo, por que é que certas literaturas se desenvolviam em determinadas áreas e porque é que, noutras regiões, pelo contrário, estagnavam ou inclusivamente declinavam. Porém, como saber em que critérios assentar a ideia de uma literatura desenvolvida ou estagnada? A explicação, para alguns autores, como Mme. de Staël ou Hippolyte Taine, residia no clima, importante agente causal das diferentes literaturas, já que levava ao desenvolvimento de um «temperamento nacional» que, por sua vez, produziria instituições sociais e políticas que poderiam favorecer ou prejudicar o progresso da literatura. A literatura, à imagem de uma planta, desenvolvia-se por si só em certos climas, ao passo que noutros precisava de ser «cultivada». E noutros ainda nem sequer florescia, apesar de todos os esforços nesse sentido.

Esta forma de olhar para a literatura correspondia, no fundo, a um tipo de pensamento característico da época que o «romantismo» de Herder havia inaugurado no final do século XVIII. De facto, Herder defendera que cada obra literária era uma

expressão da sociedade, ou seja, estava enraizada num meio social e geográfico onde desempenhava funções específicas. Além disso, tendo em conta que cada época possui a sua «atitude mental preponderante» ou a sua «visão específica do mundo», a grande literatura era aquela que, recorrendo às formas artísticas mais adequadas, concentrava em si a alma distinta de cada povo, o «espírito nacional»<sup>95</sup> ou o «espírito do tempo» (no que seria seguido por Taine e, depois, por Hegel), em suma, era a que conservava a alma e os valores da nação. Eram esses, na verdade, os agentes externos que determinavam o fenómeno literário.

Foi este ponto de vista que motivou as recolhas de literatura popular e de todo o tipo de obras que captassem o âmago de cada nação. Nesse sentido, é legítimo considerar que o romantismo, tal como mais tarde o realismo e o naturalismo, considerava a literatura como um reflexo da sociedade no seu todo, incluindo nesse «espírito do tempo» as necessidades humanas e os valores essenciais a cada cultura, como por exemplo, segundo os românticos, a autenticidade e a vida em comunidade. Através das obras literárias poder-se-ia captar o sentido do mundo, um mundo que estava a ser esvaziado dos seus valores genuínos devido à divisão do trabalho e à mentalidade comercial que campeavam nessa época. Daí que o romantismo tenha celebrado o escritor como uma espécie de «herói do espírito», porque ele, em particular, tinha a capacidade de viver os acontecimentos e de lhes apreender a alma, por isso estava em comunhão com o «povo». Nesta visão, os valores tornavam-se o aspecto mais importante do estudo da literatura e a sociologia da literatura passava a ser o estudo dos valores por que se deve reger o indivíduo e as bases em que deve assentar a sociedade.

### **1.5. A crítica positivista**

Para muitos, o verdadeiro fundador da sociologia da arte (e da literatura) foi Hippolyte Taine, que além de ter dado continuidade ao projecto de Madame de Staël, tentou aplicar à literatura a sociologia de Auguste Comte, ou seja, procurou submeter a arte aos mesmos métodos de investigação utilizados nas ciências da natureza.<sup>96</sup> Em

---

<sup>95</sup> Como vimos antes com Stäel, esta ideia da literatura enquanto manifestação do «espírito nacional» era moeda corrente no romantismo, visível em autores, entre muitos outros, como De Bonald, Adam Müller, os irmãos Schlegel, e em Inglaterra William Hazlitt.

<sup>96</sup> Outros autores, nesta linha positivista: Charles Sainte-Beuve, que considerava a «realidade vital» (temperamental, biográfica, ideológica e social) de um escritor como o ponto de partida para explicar a sua obra; Ferdinand Brunetière, que esboçou uma teoria determinista, segundo ele baseada na história natural de Darwin e de Haeckel<sup>96</sup>, onde atribui às condições sociais, juntamente com as geográficas e

*Filosofia da Arte*, Taine considera que a obra de arte, seja de que artista for, não está isolada, inscreve-se em três níveis: na obra total de um autor, na «família de artistas» de que o autor faz parte e no mundo que rodeia tal família. Em termos genéricos, Taine inscreve as obras artísticas e todas as manifestações humanas como efeito do «estado de espírito» dominante em cada época histórica. A obra é determinada pelo estado geral do espírito e dos costumes «circundantes», aquilo que Taine denomina por «temperatura moral»<sup>97</sup>. Afirma o autor:

podemos concluir confiantemente que, se quisermos compreender o gosto e o talento do artista, as razões que o levaram a escolher um certo género de pintura ou de drama, a preferir determinado tipo e determinado colorido, a representar determinados sentimentos, é no estado geral dos costumes e do espírito público que devemos ir procurá-las. Podemos, por conseguinte, estabelecer como regra que, para se compreender uma obra de Arte, um artista, um grupo de artistas, é necessário considerar-se rigorosamente o estado geral do espírito e dos costumes do tempo a que pertenceram. Nele se encontra a explicação última; nele reside a causa primitiva que determina tudo o mais. Verdade, esta, que a experiência confirma; efectivamente, se se percorrerem as principais épocas da história da Arte, vê-se que as Artes aparecem e, depois, desaparecem ao mesmo tempo que certos estados de espírito e certos costumes a que estão ligadas. — Por exemplo, a tragédia grega, a de Esquilo, de Sófocles e de Eurípides, surge no momento da vitória dos gregos sobre os persas, na época heróica das pequenas Cidades republicanas, no momento do enorme esforço com que conquistam a sua independência e estabelecem o seu ascendente no universo civilizado; e vemo-la desaparecer, com esta independência e esta energia, quando a perversão dos caracteres e a conquista macedónica entregam a Grécia aos estrangeiros. [...] Semelhantemente, enfim, a tragédia francesa aparece no momento em que a monarquia normal e nobre estabelece, no reinado de Luís XIV, o império das boas maneiras, a vida da corte, a representação magnífica, a elegante domesticidade aristocrática, e desaparece no momento em que a sociedade nobiliária e os costumes de antecâmara são abolidos pela Revolução.<sup>98</sup>

Em *A Pintura do Renascimento em Itália* (1865), Taine retomou de Staël os elementos que determinam a produção artística de uma sociedade no seu conjunto e a emergência da «grande arte» e da «grande literatura»: a) a «raça», entendida no sentido de «nação», que seria a influência mais profunda e mais importante; b) o «momento»; c) o «meio». O fenómeno literário derivaria da interacção destes três factores, que produziria uma estrutura mental ora prática ora especulativa, que por sua vez levaria ao

---

históricas, um papel na evolução dos géneros literários; Emile Hennequin, que propôs uma crítica científica, segundo a qual a obra literária deveria ser estudada tendo em conta as dimensões estética, psicológica e sociológica. No entanto, quase todos esses autores limitaram-se a analisar os conteúdos e temas dos livros, bem como a biografia e as influências dos escritores, ficando a complexidade do social reduzida à ideia (vaga) do «contexto».

<sup>97</sup> Hippolyte Taine, *Filosofia del arte*, Valência, Sempere (2 volumes), 1865, p. 46, 50. Há um capítulo desta obra, pelo menos, que está traduzida em português: H. Taine, *Da natureza e produção da obra de arte*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1940 (originalmente uma conferência proferida na Escola das Belas Artes de Paris).

<sup>98</sup> Taine, *Da natureza...*, p. 12.



desenvolvimento das «ideias essenciais» características de certos séculos e épocas, as quais assumem expressão na grande arte e na grande literatura. Assim, as obras literárias, em particular o romance (género dominante da sociedade industrial), fornecem dados que através das leis científicas podem ser sintetizados em padrões.

Ao procurar causas simples e relações deterministas entre elementos do meio e literatura, Taine caiu numa retórica vazia. Mais a mais tendo em conta que o clima e a geografia são quase determinantes na sua explicação (não há uma reflexão sobre a liberdade individual, a capacidade humana de transcender essas condições). Só quando se refere às audiências literárias é que Taine contribuiu mais seriamente para uma sociologia da literatura, na óptica da recepção, em particular ao defender que a literatura tende a adaptar-se ao gosto daqueles que a apreciam e que por ela pagam. Referia, para o exemplificar, os casos de Tennyson e Alfred de Musset. O primeiro escrevia para um círculo familiar de classe alta, que incluía homens de negócios e elementos da aristocracia rural, o segundo para intelectuais e boémios, duas audiências bem distintas que supostamente condicionaram a forma e o conteúdo das suas obras. Em termos globais, porém, Taine desenvolveu uma teoria mas não a dotou de um método que permitisse a sua aplicação de forma sistemática. Depois, problema comum aos autores incluídos nesta pré-sociologia da literatura, a relação literatura/sociedade é concebida em termos causais: «a sociedade é a causa, a obra o efeito».

Um autor que em França desenvolveu, embora com as variantes, algumas destas ideias de Taine foi Gustave Lanson, que concebeu uma «sociologia literária» que visava analisar as relações entre as influências sociais dos autores, as expectativas dos leitores e as obras. Para Lanson, um texto era o produto do cruzamento de dois factores: o génio do seu autor e as forças sociais colectivas. A abordagem literária, ao centrar-se na individualidade (mais precisamente: *les originalités individuelles*), no particular e no concreto, estudava o primeiro factor. A sociologia, ao dizer respeito ao grupo, aos factos gerais, às correntes de ideias, etc., ocupar-se-ia do segundo. O problema era que as análises literárias tinham dificuldade em admitir que mesmo o mais original dos escritores é composto em três quartos «*de ce qui n'est pas lui*».<sup>99</sup> Portanto, a verdadeira

---

<sup>99</sup> Gustave Lanson, «La méthode de l'histoire littéraire», *Revue du Mois*, 10 de Outubro de 1910, pp. 385-413, incluído em *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, edição de Henri Peyre, Paris Hachette, 1965, pp. 31-56.

grandeza de um escritor não radica tanto na individualidade que o isola como naquelas dimensões que o convertem em representativo de um grupo ou de uma época.<sup>100</sup>

O método preconizado por Lanson substitui, assim, os estudos assentes na ideia de indivíduo pela análise das relações do indivíduo com «diversos grupos e seres colectivos», observando a sua participação «em estados colectivos de consciência, de gosto, costumes».<sup>101</sup> Sendo o escritor um produto social e a sua obra uma expressão da sociedade – «o fenómeno literário é, por essência, um facto social»<sup>102</sup> –, Lanson defendia que não era possível fazer uma história da literatura que não incluísse a perspectiva sociológica, a qual deveria distinguir o individual do colectivo, o original do tradicional, agrupar as obras e os autores por géneros, escolas e movimentos, determinar a relação desses grupos com a vida intelectual, moral e social do país, assim como com o desenvolvimento da literatura e da civilização europeias, etc.,<sup>103</sup> tendo como objectivo final a formulação de leis gerais.<sup>104</sup>

## 1.6. A crítica marxista

A reflexão marxista em torno da literatura marcou duradouramente este ramo da sociologia, embora durante algum tempo não tenha suscitado investigações relevantes em termos empíricos ou operatórios. Na sua origem, a abordagem marxista não pode ser dissociada, porém, do debate iniciado no século XIX em torno da função do escritor na sociedade. Um debate que opôs, de um lado, os defensores da arte pela arte, do outro, os partidários da função social da arte. Os primeiros inscreviam-se na linhagem do romantismo alemão de Wackenroder ou de Tieck, e manifestavam um interesse exclusivo pela perfeição e beleza estilísticas, independentemente das aspirações ou exigências da sociedade. Ao artista, portanto, não deviam ser adscritas quaisquer responsabilidades sociais, algo que Flaubert já manifestara na sua correspondência. Todavia, o verdadeiro autor do manifesto da independência artística foi Théophile Gautier, que no prólogo de 1834 ao seu romance *Mademoiselle de Maupin* defendia claramente a arte pela arte e rejeitava todo o tipo de influência social da arte.

---

<sup>100</sup> *Idem*.

<sup>101</sup> Gustave Lanson, «L'Histoire littéraire et la sociologie», *Revue de métaphysique et de morale*, XII, 1904, pp. 621-642, incluído em *Essais de méthode...*, pp. 61-80 (excertos entre aspas das páginas 69-70).

<sup>102</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>103</sup> Lanson, *Essais de méthode...*, p. 43.

<sup>104</sup> *Idem*, pp. 73-79.

Já a tendência que advogava a função social da arte levava a marca, naturalmente, da influência das ideias socialistas e, em particular, da crítica russa de autores como Písarev e Vissarion Bielinski. Este último introduziu na literatura uma preocupação política. O escritor pode até ser responsável pelo estilo da sua escrita, mas o conteúdo é algo que está para além dele, pois é necessariamente moldado pela posição sócio-histórica da nação a que pertence. Logo, a obra literária manifesta a realidade social do seu momento. A partir dos textos literários, Bielinski analisou os problemas sociais que a Rússia enfrentava e propugnou o realismo artístico, onde incitava à expressão clara do propósito social dos escritores.<sup>105</sup> Tratava-se, portanto, de uma concepção utilitária da literatura e de uma rejeição explícita da arte pela arte e da autonomia da estética, que seria desenvolvida posteriormente por outros autores pertencentes a esta crítica social russa, como Písarev e Dobrolyubov. O primeiro, partindo da análise de *Crime e Castigo* e de *Guerra e Paz*, tentou encontrar homologias entre as realidades aí descritas e a situação social da Rússia contemporânea de Dostoievsky e Tolstoy. A literatura, segundo Písarev, deveria contribuir para a mudança social e estar atenta aos interesses da classe trabalhadora; a arte, não a «arte pura», que rejeitava liminarmente, tinha um importante papel cultural e educativo.<sup>106</sup> O segundo elaborou uma teoria de «tipos sociais» a partir da obra de Gogol, onde defendeu que é possível detectar a visão do mundo de um autor a partir do significado social das personagens dos seus livros, inclusivamente à margem ou mesmo contra as intenções conscientes dos autores enquanto os inventavam.

Para a estruturação do pensamento marxista aplicado à literatura refiram-se também os nomes de Franz Mehring, que advogou a necessidade de levar a arte à classe trabalhadora e defendeu igualmente que a arte pela arte esconde uma intenção reaccionária dirigida contra os poetas progressistas, e de Proudhon, para quem a arte devia contribuir para que a sociedade banisse a exploração social. Este último definia a arte como «uma representação idealista da natureza e de nós próprios em função do aperfeiçoamento físico e moral da nossa espécie», considerando que o artista «está

---

<sup>105</sup> Renée Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Vol. III, *Los Años de Transición*, Madrid, Gredos, 1972, p. 353.

<sup>106</sup> R. Dixon (ed.), *D. Pisarev. Selected Philosophical, Social and Political Essays*, Moscovo, Foreign Languages Publishing House, 1958, p. 40.

chamado a concorrer para a criação do mundo social, continuação do mundo material». <sup>107</sup>

Para o marxismo, em geral, a análise da literatura seria sobretudo uma arma para lutar contra a ideologia burguesa, o que deixava a objectividade científica dependente de valores definidos *a priori*. Nos textos de Marx e de Engels, as referências à arte e à literatura raramente passavam de juízos pessoais e dispersos. Só em 1933, graças a Mikhaïl Lifshits, que pela primeira vez reuniu e publicou esses fragmentos, é que foi possível avaliar o pensamento de Marx e de Engels sobre o fenómeno artístico. Em *A Ideologia Alemã*, Marx apresenta os fundamentos metodológicos da teoria da verdade objectiva da arte, quer dizer, da concepção da arte enquanto forma particular do reflexo da realidade objectiva. Esta ideia, como vimos antes, é um dos eixos centrais da tradição marxista, a responsável, precisamente, pela designação «teoria do reflexo». No entanto, esta «teoria do reflexo» não aponta, no marxismo, para uma reprodução directa do mundo em que o escritor vivia ou vive. O reflexo não é nem mecânico nem linear. É antes o resultado de um trabalho de elaboração ideológica e, por isso, produto de uma distorção da realidade. Ora, a burguesia, que defende a total independência da cultura e da arte relativamente às configurações sociais, delas oferecendo uma perspectiva a-histórica, despolitizada e não socializada, não gosta de promover os estudos científicos aplicados à literatura. Na opinião de Albert Memmi, que considerava o marxismo como «o esforço mais penetrante para tratar sociologicamente o facto literário», este último era

para uma sociedade um modo de ela tomar consciência de si própria. Esta verificação, esta tomada de consciência, é, a maior parte das vezes, destruturante, isto é, literalmente ameaçadora da ordem e do equilíbrio duma dada sociedade [...] esta interdição da Sociedade em permitir que se esclareça o facto literário, no receio de se ver a si própria desnudada, vem curiosamente ao encontro de uma verdadeira *repulsa dos próprios escritores em se verem integrados sociologicamente*. <sup>108</sup>

Ainda segundo Memmi, a literatura beneficiaria com essa situação, já que a sociedade lhe confere, em troca, uma espécie de respeito apenas concedido à religião, ou seja,

---

<sup>107</sup> Proudhon, *Du principe de l'art et de son sa destination sociale*, citado em M. C. Beardsley e J. Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 43.

<sup>108</sup> Albert Memmi, «Problemas da Sociologia da Literatura», em George Gurvitch (dir.), *Tratado de Sociologia*, Porto, Iniciativas Editoriais, 1968, vol. II, p. 420 (edição original de 1958).

beneficia de um certo mistério, como é visível em conceitos como «génio» (algo da ordem do inexplicável), «inspiração» ou «mistério da criação».<sup>109</sup>

Na crítica marxista, portanto, um texto nunca será um simples espelho da realidade, nem tão-pouco uma transposição mimética ou fotográfica, como defendiam muitos escritores realistas. A arte e a literatura, concebidas por Marx como produções ideológicas, estão assentes em práticas intelectuais inscritas no jogo das contradições sociais, são produto da luta de classes. Assim, aquilo que a literatura «reflecte» é a luta de classes ou a tentativa das classes dominantes (entre eles os escritores) de imporem a sua visão do mundo. Deste modo, a ideia de «reflexo» ou de «espelho» na teoria marxista deve ser vista como uma metáfora e como uma perspectiva crítica para pensar a relação entre literatura e sociedade.

Esta ideia não passa, em si mesma, de uma versão da tese marxista mais genérica segundo a qual a criação cultural e artística está na dependência directa da estrutura social e económica. Daí que a arte, e a literatura em particular, poderão reflectir, ao menos em teoria, as realidades económicas e os conflitos que estão na sua base. Como defendeu o crítico marxista russo Georgy Plekhanov: «A mentalidade social de uma época é condicionada pelas relações sociais dessa época. Isto em parte alguma é tão evidente como na história da arte e da literatura.»<sup>110</sup> Ora, a superestrutura ideológica, estando dependente das realidades materiais ou económicas, reflecte, de uma maneira ou de outra, tais relações sociais. Nas palavras do crítico marxista Terry Eagleton,

as obras literárias não são fruto de uma inspiração misteriosa nem são explicáveis simplesmente em função da psicologia dos seus autores. São formas de percepção, maneiras determinadas de ver o mundo e, como tal, estão relacionadas com a forma dominante de ver o mundo que é a «mentalidade social» ou ideologia de uma época. Essa ideologia é, por sua vez, produto das relações sociais concretas que os homens estabelecem entre si num tempo e lugar determinados; é o modo como essas relações de classe são sentidas, legitimadas e perpetuadas. Além disso, os homens não são livres de escolher as suas relações sociais; são constrangidos a elas pela necessidade material – pela natureza e estágio de desenvolvimento do seu modo de produção económica.<sup>111</sup>

As sucessivas correntes literárias que se vão afirmando reflectirão as mudanças estruturais da sociedade, elas próprias vinculadas à perspectiva histórica marxista. Para Engels, a arte do Renascimento representa

---

<sup>109</sup> Albert Memmi, «Problemas da Sociologia da Literatura», em George Gurvitch (dir.), *Tratado de Sociologia*, Porto, Iniciativas Editoriais, 1968, vol. II, p. 420 (edição original de 1958) *Ibidem*.

<sup>110</sup> Citado em Terry Eagleton, *Marxismo e Crítica Literária*, Porto, Afrontamento, 1976, p. 18.

<sup>111</sup> *Idem*, p. 18.

a maior agitação progressista da humanidade. Os homens que fundaram a dominação moderna da burguesia foram tudo menos prisioneiros da estreiteza burguesa [...]. É que os heróis desse tempo não eram ainda escravos da divisão do trabalho; e tantas vezes sentimos nos seus sucessores que limites ela impõe, que estreiteza ela gera. Mas o que sobretudo os distingue é que, quase sem excepção, mergulharam plenamente no movimento do seu tempo, na luta prática; eles tomam partido, entram no combate, ora pela palavra e pela escrita, ora pela espada, muitas vezes das duas maneiras. Daí esta plenitude e esta força de carácter que fazem deles homens completos. Os sábios de gabinete constituem excepção: ou pessoas de segunda e terceira ordem, ou filisteus prudentes que não querem expôr-se ao perigo.<sup>112</sup>

Já o romantismo espelhava a emancipação da burguesia e o fim da dominação aristocrática. Com essa nova classe, a organização da sociedade passa a estar assente no princípio da divisão do trabalho (que se expandiu com o desenvolvimento do comércio e da indústria), a qual teve como efeito remover certos indivíduos e grupos da esfera de produção material para a produção mental. Como resultado dos processos de alfabetização e do conseqüente surgimento de um mercado alargado de consumidores (neste caso leitores), a literatura industrializou-se e tornou-se um comércio especializado como outro qualquer. A literatura transpôs as barreiras e os limites de um público aristocrático, começou a ser produzida e distribuída em massa e aproximou-se do público burguês (quem maioritariamente comprava livros e jornais). A literatura, neste sentido, reflectia essas modificações sociais.

Em Marx e em Engels, a literatura é tratada no interior desse vasto contexto histórico e metodológico e em íntima relação com a actividade política. Sendo a literatura uma forma de consciência e nela produzindo efeitos, a crítica de ambos visava a perversão burguesa da consciência de classe dos trabalhadores, ou seja, o emburguesamento da consciência dos operários. Daí a importância das orientações correctas em matéria de literatura e de teoria literária. No drama, por exemplo, Marx e Engels esperavam a descrição vigorosa e realista da luta de classes, exactamente como aconteceram, ou seja, a descrição concreta dos conflitos objectivos reais que essas lutas escondem. Para Marx, a importância do livro de Goethe, *Gotz von Berlichingen*, reside no facto de a personagem principal – Gotz – representar uma época em vias de desaparecimento e de o tema aí em questão retratar um conflito típico da história mundial: a «oposição histórica entre os cavaleiros e o imperador e os príncipes», que encontra nesse livro a expressão adequada.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> F. Engels, *Dialectique de la nature*, Paris, Éditions sociales, 1968, pp. 30-31.

<sup>113</sup> George Lukács, *Marx e Engels como historiadores da literatura*, Porto, Nova Crítica, Abril de 1979, p. 33.

Por outro lado, os juízos de Marx e de Engels sobre literatura são quase que na totalidade determinados pela sua solidariedade com a indignação revolucionária dos trabalhadores. Regra geral, uma obra que descreva em termos negativos o operário é avaliada como própria da pequena burguesia e como um reflexo dos seus preconceitos (em *A Sagrada Família*, Marx criticou Eugène Sue por difamar o proletariado, por apresentá-lo como um «*pauvre honteux*»). Ao invés, o mérito de uma obra literária passa pela capacidade de decifrar a estrutura da sociedade burguesa e pelo reconhecimento do papel revolucionário do proletariado. Em qualquer obra que discutia, Engels procurava primeiro saber se o seu conteúdo e a sua forma estariam aptos a servir a causa da democracia. No livro *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra*, Engels elogiava Carlyle por fazer uma crítica severa e pertinente contra a sociedade capitalista. Mas era atacado porque parte dessa crítica se referia à perda de religião e ao vazio a que ela conduzia na sociedade burguesa, bem como porque Carlyle reprovava o ódio dos operários às classes superiores.<sup>114</sup> Em contrapartida, sobre Balzac, diz Engels:

Considero um dos maiores triunfos do realismo e uma das mais notáveis qualidades do velho Balzac que ele tenha sido dessa maneira forçado a agir contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que tenha reconhecido a inelutabilidade do declínio dos seus aristocratas bem-amados e os tenha descrito como homens que não são dignos de melhor sorte, e que tenha descoberto os verdadeiros homens do futuro [...].<sup>115</sup>

Karl Marx não tinha uma visão definitiva ou acabada sobre a relação entre arte e sociedade. Embora, no geral, a ideia predominante seja a de que a estrutura económica da sociedade condiciona as visões do mundo e os sistemas de pensamento que ela produz sobre si própria, Marx oscilou entre esse dogmatismo económico e a autonomia artística. Se em *A Ideologia Alemã* a relação entre literatura e estrutura económica da sociedade surge simplesmente em termos de uma estrita causalidade económica (a arte não possui qualquer autonomia), no «Prefácio» de 1857 à *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, publicado postumamente, Marx equacionou a aparente contradição entre a cultura material largamente atrasada da Grécia antiga e a sua arte, segundo ele, avançadíssima. Parecia assim existir uma relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e o da produção artística:

Sabe-se que certos períodos de grande desenvolvimento da arte não estão directamente relacionados com a evolução geral da sociedade, nem com a base material ou com a estrutura da

<sup>114</sup> Citado em *idem*, p. 96.

<sup>115</sup> Carta de Engels a Miss Harkness, citado por Lukács, *idem*, pp. 133-134.

sua organização. Vejam-se os Gregos quando comparados com as nações modernas ou até mesmo com Shakespeare.<sup>116</sup>

Ao aperceber-se da relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e da produção artística, que aponta para a relativa autonomia da segunda em relação ao nível económico, Marx punha em causa o mecanicismo materialista: a verdadeira fonte da arte grega residiria, tudo indica, no seu sistema de mitos e, desse modo, o que a explica é não a infra-estrutura económica mas sim a super-estrutura religiosa. Mas o grande espanto de Marx era que uma obra artística sobrevivesse para além dos seus próprios condicionamentos históricos:

A dificuldade não consiste em compreender que a arte grega e a epopeia estejam ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade consiste em compreender que possam ainda proporcionar-nos gozos artísticos e sejam consideradas em certos aspectos como uma norma e um modelo inacessível.<sup>117</sup>

Este fascínio de Marx pela arte grega estaria provavelmente ligado à sua formação classicista e aos modelos educativos vigentes na Europa a partir do Renascimento.<sup>118</sup> Engels foi um pouco mais longe do que Marx, tendo desenvolvido uma teoria da literatura mais sistemática, se bem que também ele tenha vacilado entre o dogmatismo económico e a autonomia artística. As inter-relações entre as ideias e a base material em que elas foram produzidas tornam-se cada vez mais complexas devido a uma série de ligações intermédias.<sup>119</sup> Seja como for, a perspectiva dominante em Engels, como em Marx e nos marxistas em geral, era esta: a literatura é essencialmente um reflexo dos processos sociais, ou seja, da luta de classes.

Importa ainda referir, na teoria do reflexo, a ideia de «tipo», um conceito, também ele, muito em voga no século XIX (se bem que na literatura clássica também esteja presente, nomeadamente na tentativa de descrição de tipos gerais de personalidade, como o misantropo, o avaro ou o hipocrondríaco na obra de Molière, ou os *Caractères* de La Bruyère; o que muda, de uma época para outra, é a intenção: no século XIX procura-se pôr em cena a realidade tal como ela era, ao mesmo tempo que a singularidade desses mesmos tipo relativamente a outros). Hippolyte Taine defendeu-o (os heróis de ficção manifestam melhor que outros os traços importantes, as forças

---

<sup>116</sup> Marx e Engels, *On Literature and Art*, Nova Iorque, International Publishers, 1947, p. 18.

<sup>117</sup> K. Marx, *Introducción general a la Crítica de la Economía Política*, Córdoba (Argentina), Cuadernos de Pasado y Presente, 1969 (ed. original de 1857), p. 64.

<sup>118</sup> Antonio Sánchez Trigueros (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, p. 42.

<sup>119</sup> Ideia defendida em F. Engels, *Ludwig Feuerbach and the End of Classical German Philosophy*, Moscovo, Foreign Languages Publishing House, 1950 (ed. original de 1888).



elementares, as camadas mais profundas da natureza humana), os realistas franceses aplicaram-no (nos romances de Balzac a ideia de «tipo»<sup>120</sup> é um das características dominantes e terá sido mesmo com ele que o conceito adquiriu a sua plenitude, de tal forma que a crítica passou a discutir a verosimilhança daquilo que os autores davam a ler como típico), os marxistas utilizaram-no como instrumento de análise das obras literárias.

Como antes foi referido, trata-se de uma ideia que remonta à Antiguidade, em particular ao pensamento de Platão, que n' *A República* definiu o conceito de «imitação» como um modelo que reúne os traços essenciais de uma coisa ou de um ser. Esse princípio foi transposto para o domínio literário servindo para designar «personagens ou figuras representativas»<sup>121</sup> que actuariam como uma espécie de símbolos e, claro, como um espelho do social. Esses diferentes tipos humanos realizavam-se nos seus traços físicos mas igualmente nos seus comportamentos e na sua condição social. No século XVIII, Molière explorou tipos de personagens nas suas peças, normalmente indivíduos afectados por uma mania ou por uma obsessão, como o avaro ou o doente imaginário. No século XIX, Flaubert, tanto em *Salammbô* como em *Madame Bovary*, procurou criar tipos: o permanente, o que não morre, o que existe de eternamente humano no indivíduo, era isso que Flaubert se esforçava por traduzir nas suas obras.<sup>122</sup> Também os romances de Balzac, como atrás referimos, pretendiam representar o mundo social, em particular acentuando os traços característicos das personagens e das situações.

Grande parte da criação literária foi, durante muito tempo, animada por este espírito «tipológico». Dois dos exemplos mais óbvios talvez sejam D. Juan e D. Quixote. Sobre este último, nada mais ilustrativo do que a interpretação que o Romantismo fez desta personagem de Cervantes. Pode mesmo dizer-se que a recepção do Quixote pelo romantismo europeu do século XIX foi decisiva para a própria

<sup>120</sup> Por exemplo, os funcionários públicos, uma tipologia que Balzac apresenta em *Les employés*, Paris, Éditions Littéraires et Artistiques, 1901 (secção de *Scènes de la vie parisienne*); ou ainda da imprensa parisiense, onde Balzac apresenta diferentes géneros de indivíduos ligados a esse sector de actividade. O 1º género, o «Le Publiciste» (dividido em oito subgéneros: «le journaliste»; «l'homme d'État»; «le pamphlétaire»; «le rienologue»; «le publiciste à portefeuille»; «l'écrivain monobile»; «le traducteur»; «l'auteur à convictions»). O 2º género, o «Le Critique» (também ele dividido, mas agora em cinco subgéneros: «le critique de la vieille roche»; «le jeune critique blond»; «le grand critique»; «le feuilletoniste»; «les petits journalistes»). Honoré de Balzac, *Monographie de la Press parisienne*, Paris, Mille et une nuits, Outubro de 2003 (publicado originalmente numa recolha intitulada *La Grande Ville, nouveau tableau du Paris comique, critique et philosophique*, Paris, Bureau central des publications nouvelles, 1842). Os próprios títulos de Balzac, como já vimos antes, apontam para essa pretensão de estudar a sociedade de forma «científica», por exemplo, *A Fisiologia do Casamento*.

<sup>121</sup> Alguns termos próximos seriam: protótipo, arquétipo ou estereótipo.

<sup>122</sup> Bertrand, *Gustave Flaubert*....

afirmação do movimento romântico. De tal forma que alguns autores defendem mesmo que grande parte da fama do romantismo se ficou a dever à sua interpretação do Quixote. Para além dos aspectos mais especificamente literários, como o facto de terem sublinhado a utilização, por parte de Cervantes, de uma personagem principal de classe baixa – Sancho Pança –, algo pouco habitual até então na literatura (até ao Renascimento o «povo» nunca entrava na literatura, pelo menos como protagonista principal; neste sentido, defendem que Cervantes terá antecedido o realismo da linguagem em Charles Dickens, Émile Zola, entre outros); para além deste aspecto, o romantismo considerou que o tema central do livro seria a luta do «real» contra o «ideal», sendo D. Quixote e Sancho Pança, respectivamente, seus símbolos (não esquecendo a Dulcineia, símbolo também ela mas do amor platónico, tão caro ao românticos). Esta interpretação percorreu todo o romantismo e é ainda hoje o suporte da imagem mais vulgarizada do livro de Cervantes. Esta antítese entre o heroísmo idealista do Quixote e o comodismo materialista do Sancho Pança é uma característica, diziam os românticos, que perpassa a natureza humana, existe em cada um de nós. O romantismo, em geral, procurava destacar nas obras literárias os símbolos, os emblemas, as personalidades-tipo (outro exemplo: Hamlet, para os românticos, é o símbolo da dúvida, do ser humano que duvida). Era esse um dos critérios de avaliação do mérito literário das obras. No contexto da crítica marxista, encontramos também a defesa da importância do «tipo». Em *Marx e Engels como historiadores da literatura*, George Lukacs defende que o verdadeiro realismo não parte das pequenas qualidades contingentes do ser humano. As personagens devem ser construídas a partir das grandes lutas históricas, devem ser representantes de classes e de tendências determinadas.<sup>123</sup> Numa carta a Mina Kautsky, a mãe de Karl Kautsky, também Engels fazia a apologia deste conceito: «Cada qual constitui um tipo, mas também ao mesmo tempo um indivíduo bem preciso, um “este”, como dizia o velho Hegel, e assim deve ser»<sup>124</sup>. Numa outra carta, agora à romancista Margaret Harkness,<sup>125</sup> o mesmo Engels definia assim o realismo: «Em minha opinião, entende-se por realismo, para além da fidelidade do pormenor, a reprodução fiel de caracteres típicos em circunstâncias típicas.»<sup>126</sup> Talvez por isso Engels tenha confessado, nessa mesma carta, que tinha aprendido mais

---

<sup>123</sup> George Lukacs, *Marx e Engels...*

<sup>124</sup> Citado em George Lukács, *idem*, p. 138.

<sup>125</sup> Miss Harkness, filha de um pastor de Londres, publicou, com o pseudónimo de John Low, romances e novelas onde denunciava a miséria do povo, como por exemplo *City Girl*.

<sup>126</sup> *idem*.

em Balzac, mesmo em questões económicas, «do que nos livros de todos os historiadores profissionais, economistas e técnicos de estatística deste período no seu conjunto».<sup>127</sup> Mais: contrariando as suas próprias simpatias de classe e as suas concepções tradicionalistas e monárquicas, Balzac dirige a sua sátira mais mordaz e a sua ironia mais amarga precisamente contra a aristocracia. A capacidade mimética de Balzac resultava da própria força expressiva da realidade. Daí que o escritor, determinado por aquilo que observa à sua volta, se sinta «forçado a contrariar as suas próprias simpatias de classe e os seus preconceitos políticos». Os únicos homens de quem fala com admiração não dissimulada são os seus adversários políticos, os heróis republicanos, os homens que nessa época (1830-1836) representavam verdadeiramente as massas populares. Que Balzac tenha sido levado, pela própria força da realidade, a ir contra o seu meio social de origem, que tenha entrevisto o fim inevitável dos aristocratas, considera Engels o maior triunfo do realismo.

Esta categoria do «típico» é um dos aspectos que assinalam os limites da teoria do reflexo, quer na sua versão mais especificamente literária, quer na crítica de inspiração marxista. É que se coloca aqui um problema muito simples mas decisivo: quem possui a legitimidade para julgar se escritor conseguiu criar uma figura representativa? Quais os critérios de prova que indicam que o escritor verdadeiramente descreveu a realidade?

Embora seja necessário diferenciar os escritos de Marx e os de Engels, na essência ambos partem do pressuposto de que toda a cultura está determinada pela sociedade em que nasce. Quando mudam as condições de vida dos homens mudam também as suas concepções e as suas ideias. A primeira tentativa de edificar uma teoria marxista da literatura foi levada a cabo pelo pai do marxismo russo, Georgii Plekhanov,<sup>128</sup> no contexto da II Internacional Socialista. Plekhanov pretendeu analisar o modo como os factos artísticos se inserem na sociedade e as correlações que se dão entre o desenvolvimento económico-social e as manifestações ideológico-artísticas. Qualquer crítica marxista da literatura deve então tentar descobrir na obra literária concreta o seu «equivalente sociológico», ou seja, identificar o conjunto de ideias e de comportamentos de uma classe social reflectidos nessa obra.

<sup>127</sup> *idem*, p. 141.

<sup>128</sup> Também Lukács, na sua fase marxista, aceitava o argumento genérico de que a literatura reflecte a luta de classes: «O romance histórico, na sua origem, desenvolvimento, ascensão e declínio acompanha inevitavelmente as grandes transformações sociais dos tempos modernos», Lukács, *The Historical Novel*, Londres, Merlin Press, 1962, p. 17.

Também Plekhanov, como se vê, trabalhou a literatura como um reflexo social e como estando ligada, por um nexo determinista, aos meios de produção e às relações de propriedade. Toda a literatura tem uma base de classe, é escrita do ponto de vista de uma classe, da sua visão do mundo. Na sua análise do teatro francês do século XVIII, a tragédia, uma criação da aristocracia, exprime directamente as visões sociais e políticas das classes altas, as suas aspirações e os seus gostos. A tragédia francesa durante o reinado de Luís XIV derivava das exigências da aristocracia de corte. Não era por acaso que as suas personagens principais eram ou reis ou indivíduos de elevado estatuto social. Além disso, um autor em cujas obras não estivesse presente uma boa dose de superioridade aristocrática nunca ganharia o aplauso da audiência, por muito grande que fosse o seu talento. Tal como não receberia o apoio económico dos grandes mecenas. Com a ascensão da classe burguesa no final desse século, surgiu um novo modelo teatral – a comédia sentimental –, onde o herói surgia não mais como um «ser superior» mas antes como um «ser idealizado de classe média».<sup>129</sup>

Ainda segundo Plekhanov, o mérito de uma obra de arte depende da verosimilhança dos sentimentos que exprime: a arte é um meio de aproximação espiritual entre os seres humanos, e quanto mais o sentimento expresso numa obra de arte for justo e digno, mais essa obra promove as relações espirituais entre as pessoas. Por exemplo, e servindo-se de uma afirmação de Ruskin, uma jovem pode chorar a perda do seu amor, mas um avaro não pode lamentar a perda do seu dinheiro, porque não comoveria ninguém, além de que não serviria para despertar um sentimento de união espiritual entre ele e os outros seres humanos. Daí que nem todas as ideias poderão servir de base a uma obra de arte, só aquelas que favorecem a aproximação dos seres entre si visando «o melhoramento da organização social no interesse da parte mais numerosa da população, ou seja, dos trabalhadores» deverão inspirar o artista.<sup>130</sup> Advogar uma ideia errada – a animosidade contra os socialistas é uma delas – diminui o valor estético da obra, porque «falseia a psicologia dos personagens».<sup>131</sup>

quando um artista permanece estranho às correntes sociais mais importantes do seu tempo, as ideias que exprime nas suas obras perdem muito do seu valor profundo [e] mesmo os mais dotados entre eles não podem criar obras tão notáveis como teriam podido fazer se tivessem tido outras simpatias sociais e uma outra maneira de pensar [...] Quando um artista de talento é inspirado por uma ideia falsa, estraga a sua própria

---

<sup>129</sup> Georgii Plekhanov, *A Arte e a Vida Social*, Lisboa, Moraes (col. Temas e Problemas), 1977.

<sup>130</sup> Georgii Plekhanov, *idem.*, p. 28.

<sup>131</sup> *Idem.*, p.51.

criação. Ora, um artista contemporâneo não pode ser inspirado por ideias justas se procura auxiliar a burguesia na sua luta contra o proletariado.<sup>132</sup>

A partir de Plekhanov, e durante as décadas de 1920 e 1930, desenvolveu-se uma crítica marxista cujo objectivo era determinar o «ponto de vista de classe» que o autor reflecte na sua obra, remetendo assim a dimensão estética para um plano muito secundário. Pese embora a variedade analítica das perspectivas marxistas, todas elas entroncavam, porém, num ponto comum: a questão do realismo na literatura. Toda a obra deveria estar ancorada na realidade. Esta ideia provém de Engels, que considerava o realismo como uma «reprodução fiel de caracteres típicos em circunstâncias típicas», um realismo, como vimos, que pode manifestar-se apesar da ideologia do seu autor (caso de Balzac). Este realismo marxista, porém, não deve ser confundido com o realismo como movimento literário. É realismo no sentido em que a literatura deve ser explicada como um fenómeno histórico condicionado pela luta de classes, e o seu valor estético é aferido pela sua relação com a *praxis* social.

Como para todos os marxistas em geral, Lukács olhava para a literatura como uma super-estrutura, prefigurada por várias estruturas (relações que se estabelecem entre as pessoas num determinado modo de produção, ou ambiente social). E a obra de arte, neste caso literária, constitui-se como um reflexo dessas estruturas. Lukács, justamente, foi um dos marxistas que mais aprofundou e desenvolveu a «teoria do reflexo», ou seja, a literatura como uma forma particular de reflexo da realidade objectiva. Se o mundo exterior é um reflexo na consciência humana do mundo que existe independentemente dela, isso não quer dizer, segundo Lukács, que a literatura se limitaria a reproduzir directamente a realidade. Entre esta e o texto que a reflecte interpõe-se um terceiro elemento, a ideologia, que é uma interpretação essencialista da realidade. Sendo assim, o mimetismo da realidade é feito através da mediação indirecta da opinião comum, aquilo que o meio social de origem do escritor considera como real, à margem de o ser ou não. Como escreve sempre do ponto de vista da sua classe de pertença, o escritor oferece-nos através da sua obra apenas um fragmento da realidade (embora o seu grande objectivo consista em não aparecer separada da totalidade da vida social). Era aqui que entrava a crítica marxista, cujo papel passaria por desmascarar os pontos de vista dominantes, denunciando-os, justamente, como pontos de vista daqueles que dominam.

---

<sup>132</sup> *Idem*, pp. 38, 5051.

Assim, Lukács pretendia matizar o papel das condições materiais, considerando que a sua influência na produção das obras se fazia sentir de forma essencialmente indirecta, porque as condições económicas de uma época não são uma causa imediata e exclusiva do facto artístico. Na sequência desta ideia, a sociologia da literatura, para Lukács, não se devia limitar à análise do conteúdo das obras. Pelo contrário, devia centrar-se naquilo que, na sua opinião, constituía a dimensão verdadeiramente social da escrita, ou seja, «a forma». Toda a questão estilística teria assim uma questão sociológica, porque as concepções de vida típicas de uma época «dão origem a determinadas formas, possibilitam-nas, do mesmo modo que, *a priori*, excluem outras».<sup>133</sup>

Na sua tese de doutoramento, publicada em 1912 como *História da evolução do teatro moderno*, Lukács expôs pela primeira vez o seu método, mais tarde desenvolvido e aprofundado em *Teoria do Romance* (1920).<sup>134</sup> No primeiro texto apresentava as diferenças formais ou estruturais entre o teatro antigo (desde a Antiguidade até ao século XVII) e o moderno, iniciado com os Iluministas (Lessing, Schiller, etc.), para depois os relacionar com as respectivas visões, antiga e moderna, do mundo. A composição do teatro antigo estava estreitamente ligada à visão do mundo própria da nobreza, cuja segurança ética explicava o facto de a acção dramática girar em torno de conflitos de carácter e jamais em questões de valorização moral: a valorização ética não funcionava como princípio organizador da acção. O teatro moderno seria, pelo contrário, uma expressão da burguesia, uma classe que, desde o primeiro momento, possuía uma consciência de classe e que, por isso mesmo, nunca gozou dessa segurança nas suas próprias apreciações morais. Essa nova forma de teatro plasmava estilisticamente uma situação social nova e uma nova intuição do mundo (os elementos formais reflectiam, neste sentido, as mudanças sociais). No teatro moderno encontramos diferentes classes em luta, desempenhando aí, ao contrário do que antes acontecia, um papel decisivo na *estrutura* da acção e das personagens. Apesar da sua intenção de não estabelecer relações mecânicas entre arte e condições económicas da sociedade, Lukács acreditava que as formas económicas da classe burguesa dominavam a vida inteira. Portanto, o teatro moderno era inseparável da burguesia:

---

<sup>133</sup> G. Lukács, «Del prólogo a *História evolutiva del drama moderno*, em G. Lukács, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966, p. 69.

<sup>134</sup> G. Lukács, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo XX, 1966 (ed. original de 1920).

O teatro moderno é o teatro da burguesia; o teatro moderno é o teatro burguês. [...] Qualquer drama é burguês, porque as formas de vida contemporâneas são burguesas e porque as formas de qualquer exteriorização da vida actual estão determinadas pelas suas formas.<sup>135</sup>

Neste, como noutros aspectos, Lukács foi influenciado por Hegel, nomeadamente quando este defendeu que o épico tinha sido a expressão literária característica daquilo que designava por «idade heróica». O mundo moderno, com o seu individualismo, os seus sistemas de burocracia, as suas forças policiais e a sua divisão do trabalho reflectiu-se, segundo Hegel, no advento de um novo género literário que veio substituir o anterior: o romance, que seria, graças à sua «mente prosaica», «o épico da classe média» em ascensão, ou seja, da burguesia.

No entanto, esse novo género, quando assumia a forma do «realismo duro» de Zola, tinha uma função importante no sentido de contrariar os excessos materialistas da moderna vida urbana: colocar diante das pessoas do seu tempo um «espelho» de modo a que elas pudessem reconhecer-se em todo o seu horror. Na *Teoria do Romance*, Lukács continuou a relacionar formas artísticas e concepções da vida, embora tenha deixado de utilizar como categorias sociológicas os conceitos de «burguesia» ou «nobreza», substituídas agora pelas expressões «civilizações fechadas» (as culturas ideológicas das épocas felizes que acreditavam em deuses, cujo género característico seria a epopeia) e «civilizações problemáticas» (épocas sem deuses, cujo género superior seria o romance, o «épico da burguesia»).

O épico seria, na acepção de Lukács, uma dessas formas intemporais e apriorísticas de estruturação, e o seu traço definatório, o que o distinguia de outros grandes géneros como o dramático, estava no seu objecto: «a totalidade extensiva da vida».<sup>137</sup> Todavia, enquanto a epopeia formaria «uma totalidade de vida acabada em si mesma», o romance procurava «descobrir e edificar a totalidade secreta da vida».<sup>138</sup> A origem desta diferença residiria nas diferentes condições histórico-filosóficas que se impõem a esse género. O que teria mudado entre as civilizações fechadas e as civilizações problemáticas não teriam sido tanto os dados da realidade objectiva – «a parte de absurdo e de desolação no mundo não aumentaram desde a origem dos

<sup>135</sup> G. Lukács, «Del prólogo a *História evolutiva del drama moderno*, em G. Lukács, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966, p. 252, 272.

<sup>136</sup> Não deixa de ser curioso que um marxista defina as mudanças na «forma» a partir das mudanças na super-estrutura religiosa.

<sup>137</sup> G. Lukács, *Sociología de la literatura...*, p. 45.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 59.

tempos»<sup>139</sup> – mas sim a forma subjectiva como se percebe essa realidade. Se os antigos não eram capazes de perceber essa parte de absurdo e de desolação e viam o mundo mais como «um todo acabado e fechado» sustentado pelos deuses, os indivíduos da civilização problemática tinham deixado de perceber o mundo como dependendo de vontades sobrenaturais e, portanto, tinham perdido o sentido da totalidade, a visão da realidade como uma estrutura fechada e imutável na sua significação. O romance continuava a ter uma forma fechada mas esta, ao contrário do que acontecia na epopeia, não descansaria numa unidade dada espontaneamente. Tratar-se-ia, sim, «de uma atitude desesperada, de uma tentativa puramente artística» de a reconstituir por via da composição.<sup>140</sup> É a *intenção ética* que estrutura e constrói a obra, como se de facto existisse uma totalidade para reflectir. Daí que enquanto os heróis da epopeia se limitam a procurar aventuras e a vivê-las, os do romance estão «sempre à procura».<sup>141</sup>

A correcção que se impõe ao real para o aperfeiçoar, a criação puramente artística de uma realidade correspondente a esse mundo sonhado ou, pelo menos, mais adaptada a esse mundo real, não é, para Lukács, uma solução. No final de *Teoria do Romance*, defende o abandono da «era da perfeita culpabilidade» e, em consequência, o abandono também da forma artística que lhe corresponde: o romance. Este, na sua opinião, teria chegado a um beco sem saída, ou seja, a sua evolução não tinha «superado o tipo de romance da desilusão».<sup>142</sup> As obras de Dostoievsky constituíam, segundo Lukács, a excepção, pois a perspectiva do mundo que presidia à sua estruturação não tinha que ver com a dos romances. Lukács constata assim a singularidade da estrutura romanesca de Dostoievsky, singularidade que residia na ausência dessa aspiração utópica – e culpada – a uma totalidade acabada. Não se tratava mais de uma oposição ao que existe, era pura e simples visão da realidade. Os livros de Dostoievsky seriam, assim, as primeiras obras que reflectiam fielmente esse mundo aberto, plural e inacabado que a estrutura utópica do romance – ainda na ressaca da totalidade que se acabara de perder – resistiu a reflectir tal como era.

Nas obras posteriores de Lukács, abertamente marxistas, o novo mundo não passava já pela radical abertura de Dostoievsky mas pela coerência acabada dos romances de Balzac e Tolstoi, uma mudança que ficaria plasmada em *História e*

---

<sup>139</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 146.



*Consciência de Classe*.<sup>143</sup> O novo ponto de partida da metodologia de Lukács era agora uma frase de Marx: «as relações de produção de qualquer sociedade constituem um todo e a chave do conhecimento histórico das relações sociais».<sup>144</sup> Aquilo que fazia com que a realidade pudesse ser percebida, outra vez, como um todo, recuperando-se assim a unidade significativa que se havia perdido com a morte dos deuses, era «o surgimento do proletariado na história»,<sup>145</sup> classe social que os trabalhos anteriores de Lukács, centrados no antagonismo entre nobreza e burguesia, antigos e modernos, não tinham levado em linha de conta. O romance realista do século XIX reflectia a experiência do ser humano como um todo porque a burguesia era a classe triunfante. Depois, no século XX, o romance torna-se modernista, ou seja, reflecte apenas uma experiência fragmentada, devido ao surgimento de uma classe operária potencialmente revolucionária. Lukács acentuava assim a sua defesa da ligação entre classe social e forma literária, e embora continuasse a pensar que as formas literárias estavam determinadas pelos conteúdos ou «visões do mundo», que toda a questão estilística é uma questão sociológica, rectificou as suas ideias no que se refere à identificação antes estabelecida entre épocas e formas, assim como deixou de defender que toda a vida contemporânea estava dominada pelas formas de vida (e de arte) burguesas. Nem todo o teatro e nem todo o romance eram necessariamente burgueses, e isso apesar de serem produzidos numa sociedade burguesa. Não haveria uma única forma artística para cada época histórica, o que colocava a hipótese de a necessidade histórica poder estar orientada para o «artisticamente falso, deformado e mau».<sup>146</sup> A tarefa da ciência da literatura não passava já pela descoberta do equivalente social de Homero na época moderna, para depois declarar que ele era um produto da sua época e da sua sociedade. O seu novo objectivo era a valorização estética, muito próxima de uma valorização ética ou ideológica. Na análise sociológica das formas literárias, o que se julga – como no caso da descrição – é a atitude dos escritores perante a vida, pois um erro nela implica, devido à dialéctica forma-conteúdo, um erro paralelo na forma. Nesta fase marxista de Lukács, o conteúdo converte-se no elemento preponderante de análise e de juízo. Trata-se de valorizar os textos literários atendendo ao seu grau de correspondência com a objectividade do mundo exterior reflectido. Nas grandes obras literárias, o escritor

<sup>143</sup> G. Lukács, *Historia e conciencia de clase*, Barcelona, Grijalbo, 1969 (ed. original de 1923).

<sup>144</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>145</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 180.

consegue desprender-se da visão do mundo a que estaria supostamente vinculado pela sua origem social e histórica para nos oferecer uma visão *objectiva* da realidade.

De seguida, Lukács trata da questão dos estilos de escrita no romance: narrar ou descrever? A escolha de um ou de outro por parte dos romancistas contemporâneos estava determinada pela «sua atitude fundamental face à vida, face aos grandes problemas da sociedade».<sup>147</sup> Como um conteúdo falso se traduzia necessariamente numa forma artística equivocada, a descrição, na medida em que plasma uma «concepção equivocada da realidade, do ser objectivo da sociedade»<sup>148</sup>, devia ser rejeitada. A descrição sempre fora um componente importante do épico, mas era-o como elemento subordinado e não, como ocorria em algumas obras de romancistas contemporâneos, um «princípio decisivo da composição».<sup>149</sup> Para Lukács, o predomínio da descrição sobre a narração nos romances de Flaubert, Zola, Joyce ou Dos Passos estava a mudar a missão da descrição na composição épica e, por isso, a alterar profundamente as leis do género. Isso impedia que a arte do épico cumprisse o que para Lukács passava a ser agora o objectivo principal: o reflexo justo e profundo da realidade objectiva, a qual, para sê-lo, tinha de ser reflexo da vida em movimento, das «forças impulsionadoras da evolução social».<sup>150</sup> Limitando-se à observação exterior e superficial dos sintomas da vida burguesa, Flaubert, por exemplo, seria incapaz de captar essas forças e, por essa razão, a vida nos seus romances aparecia «como um rio que corre uniformemente, como uma superfície lisa e monótona, sem articulação».<sup>151</sup> Algo parecido ocorreria na obra de Émile Zola. O reflexo correcto da realidade objectiva estava assim vinculado ao predomínio da narração sobre os elementos descritivos: «A narração articula, a descrição nivela.»<sup>152</sup>

Os autores exemplares passavam a ser Balzac e Tolstoi, já que ao privilegiarem a narração projectavam uma concepção dialéctica da realidade. Tal como nesta, a narração articula os elementos isolados num todo.<sup>153</sup> A narração era o princípio decisivo da composição, na medida em que fazia novamente da arte uma cópia da realidade. Claro que nenhuma obra pode reivindicar para si a capacidade de reflectir a totalidade

---

<sup>147</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>149</sup> G. Lukács, «Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo», em G. Lukács, *Problemas del realismo*, México, FCE, 1966, p. 177.

<sup>150</sup> *Idem*, p. 183.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>152</sup> p. 187.

<sup>153</sup> p. 187.

objectiva e extensiva da vida. Só através da selecção, por parte do artista, das determinações objectivas essenciais que delimitam a porção de vida por ela plasmada é que a obra pode assemelhar-se à «totalidade da vida».<sup>154</sup> Sendo a literatura uma forma particular do reflexo da realidade objectiva, os escritores deviam captar essa realidade tal como ela efectivamente é.<sup>155</sup> Lukács defendia a estética realista como única fórmula literária válida porque esse modelo estético possibilitava a reprodução da realidade sócio-histórica e permitia transcender, em nome da objectividade artística, a ideologia do autor.

Em *Teoria do Romance*, Lukács pretendia que o romance, como género que traduziria uma melancólica e esteticista aspiração utópica, desaparecesse. Agora, na fase marxista, faz votos para que o romance, como género que traduziria as leis essenciais da grande arte do épico, não desaparecesse nunca. Para Lukács, os escritores que conseguiam apresentar a história como «um processo cheio de contradições, um processo cuja força motriz e base material é a contradição vida das potências históricas em pugna»<sup>156</sup> eram Walter Scott, Balzac e Tolstoi. Quanto aos escritores contemporâneos, exigia-lhes que além disso também apontassem a linha ascendente do movimento revolucionário e o desenvolvimento do novo homem.

Dentro das correntes marxistas que fizeram da literatura objecto de estudo, o estruturalismo genético foi aquela que maior repercussão conheceu no interior da sociologia, em particular na década de 1960. Marxista pela sua inequívoca vontade de intervenção social, mas também pela intenção de relacionar a estrutura de uma obra com a estrutura de um grupo social dominante num dado momento histórico, Lucien Goldmann, seu mentor, considerava que os critérios estéticos e sociológicos coincidiam: uma obra considerada grande por padrões estéticos constitui a expressão mais coerente

<sup>154</sup> G. Lukács, «Arte y verdad objetiva», em G. Lukács, *Problemas del realismo*, p. 23.

<sup>155</sup> Segundo Theodor Adorno, «a arte não conhece a realidade por a reproduzir fotograficamente ou de um modo "perspectivista", mas ao expressar, em virtude da sua constituição autónoma, o que está velado pela figura empírica da realidade» (Adorno, «Lukács y el equívoco del realismo», em VV. AA.: *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969, pp. 39-79). A crítica da Escola de Frankfurt à obra de Lukács assentava na defesa da arte de vanguarda e de novas técnicas literárias que subvertissem a anquilosada e socialmente instrumentalizada e dirigida tradição estética; além disso, que afastando a arte da sua função mercantil de valor de troca e restaurassem o seu valor de uso. Para Adorno, a grande função da arte era precisamente negar a realidade, daí a sua ênfase na autonomia da obra, cuja defesa seria, em si mesma, de natureza política e social, porque o seu papel revolucionário reside precisamente nessa independência e liberdade que contradiz a opressão social. Na opinião de Marcuse, também da Escola de Frankfurt, «a literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe operária ou para a revolução. [...] Neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e Rimbaud no que nas obras didácticas de Brecht» (Marcuse, *La Dimensión estética*, Barcelona, Materiales, 1978, p. 59).

<sup>156</sup> G. Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966, p. 58.

da consciência colectiva de um grupo social particular. No fim de contas, uma extensão e um refinamento da visão marxista, segundo a qual a infra-estrutura económica da sociedade determina a super-estrutura ideológica. Porém, Goldmann colocava o acento tónico na questão da «autoria social» e defendia que existe sempre uma coerência entre determinadas estruturas literárias e uma «visão do mundo» sobre a situação social. Assim, o valor social de um texto depende da eficácia com que tenha conseguido captar uma estrutura ideológica num dado momento. Goldmann fala de «uma estrutura ideológica» sem com isso se referir necessariamente ao proletariado, já que considera, tal como outros marxistas de segunda e terceira geração, que nem sempre o proletariado é o porta-voz da verdade essencial.

Como consequência da actividade constante de um conjunto de indivíduos (que pela sua situação análoga constituem um grupo social), da vivência comum de uma série de problemas, forma-se uma «estrutura mental» – a que também chama «estrutura categorial significativa» – com base na qual esse grupo encontra uma solução significativa para os seus problemas, dá um carácter significativo ao seu comportamento. As estruturas significativas a que determinadas classes sociais privilegiadas acedem, como resultado do processo histórico, representam uma «visão do mundo» que corresponde à totalidade das relações e dos interesses humanos. Tais estruturas são significativas apenas para o sujeito colectivo que participa delas e que as assume, ao mesmo tempo, como realidade e como norma de comportamento. Logo, para compreender os processos de estruturação e de desestruturação da totalidade significativa, o investigador deverá situar-se na perspectiva desse sujeito histórico colectivo. Eis um dos pressupostos epistemológicos de Goldmann: deve tentar-se, para fins de análise, uma identificação entre o sujeito que estuda e o objecto estudado. Quando o investigador descreve as estruturas mentais está a reconstituir a «consciência possível» (por oposição a «consciência real») que define um grupo social.

A estrutura significativa a que se refere Goldmann não se manifesta no pensamento de todos os indivíduos do colectivo, revela-se antes com um carácter excepcional, na acção social, no pensamento ou na arte de determinados indivíduos. Além disso, essas estruturas dão-se de um modo não consciente e não são reconhecíveis empiricamente. O pensamento filosófico e as obras de arte são vistos como manifestações das estruturas mentais de um sujeito colectivo, e o universo imaginário criado pelo artista como uma transposição das estruturas categoriais que regem a

consciência colectiva. Ora, cada obra literária pertence a um sistema conceptual e possui uma coerência interna, uma coerência que a converte em totalidade cujas partes podem ser compreendidas uma a partir da outra, mas, sobretudo, a partir da estrutura do conjunto. Primeiro, dentro do domínio estético, deve tratar de descobrir uma estrutura que dê conta da quase totalidade do texto, uma das tarefas do processo de interpretação da obra que, na metodologia geral de Goldmann, se chama «compreensão».

Fase indissociável da compreensão é a explicação, onde se deve relacionar a obra com estruturas que lhe são exteriores: a estrutura mental, que por sua vez organiza a consciência empírica de um certo grupo social. A explicação deve dar conta da génese da obra literária numa situação socio-histórica determinada. O que permite ao investigador estabelecer a relação entre os distintos níveis estruturais é a homologia ou, quando muito, a relação significativa que se dá entre eles: a estrutura de uma obra literária está relacionada significativamente com uma estrutura mental – a do sujeito colectivo, por sua vez relacionada com a sua posição na estrutura social – e, portanto, permite explicar o objecto investigado.

A literatura, longe de ser um reflexo mecânico da consciência real, assimila e aperfeiçoa o máximo de «consciência possível» de uma colectividade. Pelo que a obra literária é um dos factores mais importantes para a criação dessa consciência (daí derivando o seu valor de criação). Em *Le Dieu caché*, 1955, juntamente com *Racine* e alguns outros ensaios, Goldmann tenta demonstrar uma homologia entre o teatro de Racine e o jansenismo, movimento religioso ligado à filosofia de Pascal. Tratava-se, pois, de estabelecer uma relação entre uma estrutura estética (as tragédias de Racine) e uma estrutura mental (a «visão trágica» que o jansenismo tinha do mundo). Essa estrutura mental estava ligada à decadência da nobreza de toga (*noblesse de robe*): um grupo de funcionários ou oficiais de corte, formada por elementos recrutados, em grande parte, na primeira monarquia de Luís XIV, que começou a ser afastado e despojado do seu poder à medida que a monarquia absoluta lhe foi retirando o seu apoio. Na hipótese de Goldmann, ao passar da monarquia moderada à monarquia absoluta Luís XIV desembarçou-se dos oficiais para confiar a sua administração a uma nova casta de burocratas, os comissários; o jansenismo, sobretudo a sua ala direitista, seria a ideologia do grupo despojado, o qual, defraudado nas suas aspirações políticas, transformou essa decepção numa visão trágica do mundo, onde o ser humano aceitava não ter lugar. Entre as obras de Racine e Pascal (ambos jansenistas, originários dessa

nobreza de toga, logo pertencentes ao mesmo meio social) e a sociedade do seu tempo interpunha-se um elemento ideológico: a visão trágica. Assim, Goldmann observa como, em sucessivas fases do pensamento jansenista, distintas atitudes face ao poder político e religioso correspondem a outras tantas no teatro de Racine. Este último escreveu dramas ou tragédias que podemos fazer corresponder a fases moderadas ou extremistas do jansenismo. O que interessa a Goldmann, porém, é revelar a homologia estrutural entre as tragédias de Racine e a visão trágica do jansenismo, por detrás dos conteúdos aparentes de uma e outra.

Em *Problèmes d'une sociologie du roman*, Goldmann defende que o romance é «a história de uma busca degradada de valores autênticos num mundo inautêntico», uma busca levada a cabo por um herói a que Goldmann chama «problemático» (e Lukács chamara «demónico»). Sendo assim, é dos romances com «heróis problemáticos» que Goldmann se ocupa agora, problemáticos porque são indivíduos que sabem que vivem num mundo inautêntico – que corresponde ao capitalismo, ao reino da economia burguesa – mas que sentem no seu interior, simultaneamente, a sua própria autenticidade. O que cria uma contradição. E é quando se apercebem dessa contradição que eles se convertem em personagens trágicas, que afirmam constantemente a sua ruptura com esse mundo. Seres ambíguos, ao mesmo tempo comprometidos e não comprometidos, esses heróis problemáticos encontram normalmente na ironia (segundo Lukács) e no humor (segundo Girard) uma forma de superar essa contradição.

### **1.7. Edward Said: imperialismo, dominação e resistência simbólicas**

A obra de Edward Said, levada às últimas consequências, acaba também por fazer da literatura um reflexo dos processos sociais, neste caso do imperialismo europeu do século XIX e dos inícios do século XX. Desde logo, Said rejeita que a cultura seja uma área anti-séptica, alheia às suas ligações com a realidade que a rodeia. Said não acredita que os autores sejam mecanicamente determinados pela ideologia ou pela classe social a que pertencem. Nem pretende ver os romances como um produto subsidiário da classe social ou da ideologia. Porém, também não são o produto de génios isolados: Os escritores estão integrados na história das suas sociedades, moldando e sendo moldados por essa história e por esse ambiente social, pois a cultura e as formas estéticas que a integram derivam da experiência histórica.

Por isso, devemos situar a arte no seu contexto mais global. Por exemplo: determinados romancistas criaram as suas obras num período de entusiasmo imperialista largamente incontestado, e a noção de que esses territórios distantes e seus respectivos povos nativos, inferiores e menos desenvolvidos, deveriam ser subjugados encontrou pouca resistência doméstica nos países colonizadores.

Em *Culture and Imperialism*,<sup>157</sup> livro assumido pelo próprio como uma continuação de *Orientalism*, Said pretende analisar a experiência colonial inglesa, francesa e norte-americana partindo da interpretação de diversos romances de línguas inglesa e francesa. Centra-se no romance por considerar que se trata de um documento cultural e de um objecto estético decisivo na formação das atitudes, das referências culturais e das experiências imperialistas ocidentais. O romance, para Said, é uma narrativa histórica moldada pela história real de nações reais. Georg Lukács, quando estudou a emergência da história no romance europeu,<sup>158</sup> mostrou como Sthendal e em particular Walter Scott fizeram das suas narrativas parte de uma história pública, acessível a todos e não apenas, como antes, a reis e aristocratas. Ora, foram a apropriação da história, a historicização do passado e a narrativização da sociedade, que conferiram ao romance a sua força. Segundo Said, grande parte do discurso crítico tinha-se centrado na ficção narrativa, mas pouca atenção tinha sido prestada à sua posição na história e no mundo do império. Ora, se as nações são narrações, o imperialismo e o romance, que estão fundamentalmente ligados à sociedade burguesa, não podem ser pensados um sem o outro. A narrativa, aquilo que os romancistas dizem (ou omitem) acerca de outras regiões do mundo, é portanto crucial no seu argumento.

A principal batalha do imperialismo passava, claro está, pelo território. O imperialismo foi, em primeiro lugar, uma luta pela geografia; luta que não é apenas acerca de soldados e de canhões, mas também sobre ideias, sobre imagens e sobre representações. O controlo da terra era alcançado através da força, mas também da colaboração política e da dominação económica, social e cultural. Todas essas formas de poder eram suportadas, e talvez mesmo impelidas, por formações ideológicas que defendiam que esses territórios e seus respectivos povos deviam ser controlados, submetidos, civilizados, em suma, precisavam de ser dominados. As formas de conhecimento afiliadas a essa dominação, onde se incluem as expressões culturais,

---

<sup>157</sup> Edward Said, *Culture and Imperialism*, Londres, Vintage, 1994.

<sup>158</sup> G. Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966.

contribuíram para essa dominação ao lhe conferirem uma coerência e uma lógica: O esforço europeu no sentido de governar e dominar outros territórios passou, em grande medida, pelas formas de representar esses povos e terras distantes. Todos os grandes romancistas de meados do século XIX aceitavam uma visão do mundo globalizada pelo império e não ignoravam os vastos territórios ultramarinos possuídos pelos europeus.

O poder de narrar, ou de impedir outras narrativas de surgirem e emergirem, foi muito importante para o imperialismo e constituiu uma das ligações principais entre a literatura e a construção dos impérios. A capacidade de representar, retratar, caracterizar e descrever não é de fácil acesso para qualquer elemento da sociedade, e o «que» e o «como» na representação das «coisas» estão circunscritos e socialmente regulados. Para Said, na esteira de Gramsci e de Foucault, o poder não pode ser compreendido ou pensado exclusivamente em termos de força ou de coerção: além do constrangimento económico e da coerção física, envolve também representação, ideias, carisma, liderança cultural, autoridade cultural. Está intimamente ligado ao conhecimento, é através dele que o poder também seduz, solicita, induz, ganha consentimento (se torna «autoridade», no sentido weberiano do termo). Deste ponto de vista, as representações adquirem particular relevância, uma vez que o poder de definir é uma das principais fontes de «hegemonia», como diria Gramsci. O poder deve ser compreendido também em termos culturais mais amplos, em termos simbólicos: os estereótipos são um elemento central nesse exercício de violência simbólica.

A visão dos escritores sobre a expansão colonial, as raças inferiores ou os negros ajudaram a alimentar e a naturalizar a invasão imperial de territórios de diferentes continentes ao longo do século XIX. Segundo Said, nos séculos XIX e inícios do XX encontramos um pouco por toda a cultura inglesa e francesa alusões aos factos do império, aos territórios ultramarinos controlados pela Europa. Na maior parte dos casos, mencionam os territórios controlados como um dado adquirido, como uma realidade aceite. Em romances como *Vanity Fair*, *Jane Eyre* ou *Great Expectations*, o leitor encontra no centro das narrativas imagens pormenorizadas de Inglaterra em termos sociais, políticos e morais; na periferia, referida de passagem a propósito de incidentes episódicos, uma série de territórios ultramarinos ligados a esse centro. A própria indiferença com que se referem a esses territórios indica-nos que era algo de adquirido, de naturalizado.



Tais alusões constituem aquilo que Said denomina «estrutura de atitude e referência», que deixam implícita a ideia de que esses territórios, seguindo o princípio genérico do comércio livre, estavam «lá» para serem usados e explorados. Pode dizer-se, assim, que os romances europeus sustentaram um consenso e um consentimento acerca da expansão além-mar. A partir de meados do século XIX, com a política imperial mais agressiva da Inglaterra, o império deixou de ser meramente aludido e tornou-se objecto de atenção central em escritores como Haggard, Kipling, Conan Doyle e Conrad. Mas, segundo Said, esses autores foram preparados por Austen e Thackeray, Defoe e Dickens. Pertencendo todos a uma mesma formação cultural, as diferenças são apenas de inflexão e de ênfase num tema que, é fundamentalmente tratado da mesma maneira. No romance *Nostramo*, Conrad vê um mundo totalmente dominado pelo Ocidente Atlântico, onde toda a oposição do «outro» é confirma esse poder cruel e malvado. O que Conrad não consegue ver é uma alternativa para essa cruel tautologia, ou seja, não concebe que a Índia, a África e a América do Sul possuam vidas e culturas não totalmente controladas pelos imperialistas. Subentende que nós, ocidentais, é que decidimos quem são os bons e os maus nativos, a sua existência deriva tão-somente do nosso reconhecimento. Nós (*Lord Jim*) criámo-los, ensinámo-los a falar e a pensar, e quando se rebelam estão simplesmente a confirmar as nossas visões sobre eles, ou a proporcionar-nos a oportunidade de nos redirmos exprimindo o nosso horror e orientando a sua revolta. Assim, Conrad era anti-imperialista e, ao mesmo tempo, imperialista. Em *Heart of Darkness*, escrito entre 1898 e 1899, relata o horror e a crueldade da missão europeia no «mundo das trevas». No entanto, Conrad não concebe a ideia de uma alternativa ao poder ocidental, mesmo sendo este, como ele o descreve, brutal e cruel: apenas a do horror que ele inspira ao narrador, também ele ocidental e agente de comércio. Não existe uma ideia de soberania para além da força histórica do imperialismo, nem sobre alternativas não-imperiais. Ao monopolizar o sistema de representação, naturalizando o facto imperial, a dominação cultural do imperialismo simplesmente eliminou-as e tornou-as impossíveis de serem pensadas nas sociedades colonizadoras.

Na segunda parte do livro, Said inverte a perspectiva, porque olhar para as questões imperiais como constitutivamente significantes para a cultura do Ocidente moderno implica também apresentar o contraponto, considerando essa mesma cultura ao espelho da resistência anti-imperialista. Os intelectuais da Índia e de África, bem

como os leitores, em geral, dessas regiões, tinham uma leitura da literatura inglesa muito diferente dos europeus. A leitura contrapontual deve descrever ambos os processos, o do imperialismo e o da resistência ao imperialismo, o que pode ser conseguido se incluirmos na nossa leitura desses textos aquilo que ficou excluído. Trata-se de ler um texto tendo em conta também aquilo que o seu autor calou, silenciou ou ignorou. Cada obra cultural é uma visão de um momento e devemos justapor essa visão às diversas revisões que mais tarde provocou, neste caso, pelas experiências nacionalistas desses países já independentes.

Também sobre as relações coloniais, Pascale Casanova traçou uma perspectiva do ponto de vista das sociedades pós-coloniais. Segundo ela, depois da independência política continuou existir um ultramar de subjugação cultural, em particular literária, intrinsecamente ligada à língua (cujo uso a metrópole impôs sistematicamente às colónias, de geração em geração, e que foi promovido pelas novas elites nacionalistas como vector dos projectos de Estados-Nação pós-coloniais e supra-étnicos). A dominação, portanto, também pode ser medida em termos puramente literários, desligada de qualquer tipo de opressão política directa. A relação entre Brasil e Portugal é um dos casos que Casanova analisa em *La République mondiale des Lettres*.<sup>159</sup> O Brasil, politicamente independente desde 1820, continuou linguística e culturalmente dependente de Portugal ainda durante bastante tempo. Só um século depois é que surgiu um movimento estruturado de emancipação literária visando contrariar a enorme influência de Portugal em termos culturais. Referimo-nos, ao modernismo brasileiro, encabeçado por Mário de Andrade (apontado por Casanova como uma espécie de anti-Camões) e d. Na década de 1920, Andrade projectou o romance *Macunaíma* como um «manifesto fundador de uma literatura nacional que reivindica uma língua escrita brasileira, distinta da língua de Camões, ou seja, do bom uso do português»,<sup>160</sup> procurando deliberadamente pôr fim à dominação gramatical e à dependência linguística da pátria do autor d'*Os Lusíadas*.

Mário de Andrade não foi certamente o primeiro escritor brasileiro, nem o modernismo o primeiro movimento literário do Brasil. Antes disso já José de Alencar, por exemplo, procurara promover uma língua especificamente brasileira. No entanto,

---

<sup>159</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999 (consultámos a tradução espanhola: *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001).

<sup>160</sup> Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001 (ed. original de 1999), p. 368.

entende a autora, essas tentativas continuavam a reproduzir, em maior ou menor grau, os modelos importados da Europa. Em contrapartida, o modernismo reivindicou explicitamente uma emancipação literária para o Brasil e, nesse sentido, contribuiu de forma decisiva para a criação do espaço literário brasileiro, independente do seu homólogo português.

Um processo, na verdade, muito semelhante àquele que várias nações europeias levaram a cabo ao longo do século XIX. Tal como eles, os países que nasceram dos processos de descolonização dispunham (e ainda dispõem) de línguas que não existiam literariamente, que eram constituídas sobretudo por grandes tradições orais. E tal como na Europa, uma das grandes alternativas era a de adoptar a língua dos povos colonizadores ou criar um património linguístico e literário próprio, desencadeando uma ruptura não só social e política mas também linguística e literária. Em ambos os contextos, foi esse dilema que levou, por exemplo, à recolha de contos, lendas, ritos e mitos populares, à cristalização da oralidade na escrita literária. Como todos os intelectuais defensores de literaturas nacionais, Mário de Andrade procurou recuperar, documentar e catalogar os recursos expressivos do povo brasileiro transformando-os em material literário e cultural. Paradoxalmente, algumas das fontes mais importantes reduziam-se, praticamente, aos trabalhos dos etnólogos, os primeiros, na verdade, a descrever as especificidades daquilo que se tornara o território brasileiro: a emancipação linguística e literária relativamente a Portugal (e mais genericamente cultural em relação à Europa) obrigava a recorrer, também, ao património científico europeu.

Segundo Casanova, trata-se de uma estratégia universal que remonta, pelo menos, a Du Bellay, cuja obra *Deffence et Illustration de la langue françoysse*, publicada em 1549, exigia o fim da dependência em relação ao latim e exortava os poetas franceses, nesse sentido, a enriquecer o léxico, as comparações, as descrições da sua escrita com os termos técnicos utilizados nas mais diversas actividades profissionais, e com as palavras «modernas», que não tinham existência oficial ou que não tinham equivalente no latim e que, por isso mesmo, constituíam uma especificidade e uma originalidade francesas. Uma estratégia de que se socorreram também, nos EUA, Walt Whitman, quando quis romper com os cânones literários ingleses, desestruturando não apenas a forma poética mas também a própria língua inglesa ao introduzir em *Leaves of Grass* arcaísmos, neologismos, estrangeirismos, termos do calão e palavras do inglês falado nas ruas, etc.; e Mark Twain, que se tornou o fundador do romance norte-

americano com a publicação de *Huckleberry Finn* (1884), em que introduziu a oralidade popular e fez tábua rasa das normas literárias fixadas pela língua de Shakespeare. O mesmo aconteceria mais tarde com James Joyce, que em *Ulisses* rejeitava igualmente as convenções literárias e gramaticais do inglês de Inglaterra.

De volta ao Brasil, é importante referir ainda que, além da diferenciação literária, a «nacionalização da língua portuguesa» defendida por Mário de Andrade procurava também a unificação cultural do Brasil. Território imenso, constituído por variadíssimas particularidades regionais e marcado por múltiplas diversidades geográficas e culturais, surgia retratado em *Macunaíma* como uma entidade homogénea. Para tal, Andrade decidiu não fazer caso das convenções geográficas (por exemplo, situou no sul lendas do norte e misturou expressões gaúchas com gíria do sul) e «deslocalizou» a fauna e a flora (ou seja, transportou-as para outros locais).

A análise de Casanova pretende mostrar, acima de tudo, que a questão da língua e os debates e rivalidades por ela suscitados foram um dos grandes motores de formação dos espaços literários. Em alguns casos, essas rivalidades tinham na sua base lutas entre idiomas distintos; noutros, como nas relações metrópole-colónias, tratava-se de proclamar a diferença e a independência através da reapropriação subversiva da língua central. O caso do Brasil é, a este respeito, ilustrativo deste último processo, já que a reflexão sobre a língua e a vontade de criar uma língua especificamente brasileira foram o principal catalisador da formação de uma literatura nacional, com instâncias de consagração, hierarquias e valores literários próprios. Nesse sentido, não surpreende que as primeiras lutas internas no espaço literário brasileiro tenham girado em torno da definição da língua, da sua utilização e da sua forma, pois foi essa luta que esteve na origem da organização e da unificação desse espaço. A oposição entre Jorge Amado e Mário de Andrade no Brasil da década de 1930 foi bem o exemplo, como mostra Casanova, desse tipo de lutas. O primeiro, influenciado pelo neo-naturalismo dos romances proletários soviéticos, defendia um romance social com uma perspectiva directamente política. Para Jorge Amado, para quem a literatura tinha como grande objectivo contribuir para a revolução política, o modernismo não passava de «literatura burguesa», estando mais preocupado em inovar formalmente do que em conhecer verdadeiramente o povo. O melhor exemplo desse artificialismo era a língua de *Macunaíma*, que era inventada e que o povo, claro está, não utilizava.

*Macunaíma* tornou-se rapidamente num êxito nacional, embora só mais tarde tenha sido objecto de reconhecimento internacional.<sup>161</sup> Hoje, é considerado um clássico, está incluído nos programas escolares, continua a ser objecto de inúmeras análises críticas, comentários, interpretações, glosas e adaptações, tudo indicadores do seu carácter bem nacional. O que mostra, também, como uma ruptura linguística, mesmo que no contexto de uma mesma língua, pode levar a uma verdadeira independência literária, visível no facto de o Brasil ter conseguido impor a sua existência literária no plano internacional autonomamente de Portugal.

Esta mesma lógica pode ser aplicada às outras zonas de influência de Portugal, desde logo porque a institucionalização e o reconhecimento da especificidade brasileira abriram as portas para que esses países, menos dotados de recursos literários, reclamassem, igualmente, a sua autonomia cultural e subvertessem as normas gramaticais do português falado e escrito na ex-metrópole. Os países da África lusófona, quando reivindicam a sua especificidade cultural, ao mesmo tempo que declaram a sua recusa da influência de Lisboa, fazem-no referindo o exemplo da literatura brasileira e o historial da sua luta contra o português de Portugal. O escritor angolano Luandino Vieira e, mais recentemente, o moçambicano Mia Couto<sup>162</sup> afirmaram, em mais de uma ocasião, a importância que teve, nos seus projectos de construir uma genealogia e uma história cultural para os seus respectivos países, a luta que os escritores e artistas brasileiros empreenderam contra a influência dos modelos intelectuais europeus. A prática literária destes dois autores, integrada claramente num projecto que visava conceber um novo modelo de narrativa africana, passou também, nesse sentido, pela tentativa explícita (com grande sucesso e continuidade, no caso de Mia Couto) de recriar a língua portuguesa introduzindo o léxico de diferentes regiões de Angola e de Moçambique.

Estas estratégias literárias começaram por surgir nos tempos da fundação das nacionalidades, onde a diferenciação linguística jogou um papel central. Então como depois, a grande tarefa dos «pais fundadores» das literaturas nacionais, empenhados na luta contra as várias dependências, era «fabricar a diferença» face ao antigo colonizador e, ao mesmo tempo, como no caso de Mário de Andrade, a homogeneização interna dos novos Estados-Nação, quando estes ainda não detinham uma base cultural e linguística

---

<sup>161</sup> A primeira tradução para o francês surgiu apenas em 1979 (50 anos depois da sua publicação), para o italiano em 1970 e para o espanhol em 1977.

<sup>162</sup> Citado em Casanova, p. 169.

comum. Por isso, considera Pascale Casanova, os processos de descolonização literária continuaram e ampliaram as revoluções nacionais da Europa do século XIX, nomeadamente a revolução romântica liderada inicialmente por Herder. O período de descolonização, que começou aproximadamente depois da II Grande Guerra (e que em certos casos está ainda por concluir), constitui assim a terceira etapa da formação do espaço literário internacional.

### 1.8. Robert Escarpit e a Escola de Bordéus

Nas décadas de 1950-1960, a sociologia da literatura começou a seguir uma direcção diferente, mais empírica, em particular com a chamada Escola de Bordéus (concretamente, o *Centre de Sociologie des Faits Littéraires* da Faculdade de Letras de Bordéus, fundado em 1958) em torno de figuras como Robert Escarpit, que nesse mesmo ano de 1958 publicou *Sociologie de la littérature*,<sup>163</sup> e Jean Duvignaud, que fez incidir os seus estudos sobre o teatro. Escarpit possuía uma visão coerente e bem articulada da literatura enquanto facto social, um conhecimento que procurou desenvolver e institucionalizar, sobrepondo desde logo os métodos quantitativos às análises monográficas e contextuais. Foi uma fase em que a disciplina conheceu alguma expansão, acompanhada naturalmente de um debate em torno das suas fronteiras.

Na base desta sociologia empírica da literatura estavam as ideias de Émile Durkheim: os factos são considerados como entidades objectivas independentes, tanto dos indivíduos implicados nelas como da consciência de quem as estuda, e de Max Weber, na sua defesa da neutralidade axiológica. Surgia assim, pela primeira vez, uma tentativa explícita de fundar uma sociologia da literatura como uma ciência empírica e objectiva, livre de implicações estéticas, que procura prescindir dos juízos de valor (diferindo da concepção marxista, que não contempla nem a opção do investigador se situar à margem da sociedade, nem tão-pouco a possibilidade de eliminar todo o juízo de valor, explícito ou implícito) e que examina a literatura como um produto de consumo e a sociedade como um lugar de consumo literário.

Robert Escarpit defendia que a sociologia deve analisar o «facto literário» a partir do «estudo dos dados objectivos explorados sistematicamente», nomeadamente a

---

<sup>163</sup> Existe tradução portuguesa: Robert Escarpit, *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Arcádia, 1969. Leia-se ainda o artigo, do mesmo autor, «Literatura: sociología de la literatura», em David L. Sills (org.), *Enciclopédia Internacional de las Ciencias Sociales*, Madrid, Editorial Aguilar, 1977, pp. 661-667.

partir de dados quantitativos. Trata-se de um critério fundamental, na sua opinião. Apoiado na estatística, recolhendo dados seja mediante a consulta de catálogos, de censos e de outras fontes documentais, seja através de inquéritos, torna-se possível conhecer mais objectivamente o circuito da comunicação literária. Tendo em conta uma grande diversidade de «circuitos estratificados» de produção, difusão e consumo, todo o facto literário supõe escritores (criadores), livros (obras) e leitores (públicos). O que constitui um complexo circuito de intercâmbios em que confluem a arte, a técnica, o comércio, etc. Nesse sentido, Escarpit aborda a literatura não como categoria estética mas como fenómeno social e económico no qual se apreciam essas três dimensões relevantes (produção, distribuição e consumo) para a análise do facto literário, definido este último como «o intercâmbio, a comunicação e o movimento entre autor e público». O que supõe a presença de escritores, livros e leitores, formando, além disso,

[um] circuito de trocas que, por meio de um sistema de transmissão extremamente complexo, dizendo respeito ao mesmo tempo à arte, à tecnologia e ao comércio, une indivíduos bem definidos (aliás sempre bastante conhecidos) numa colectividade mais ou menos anónima (mas limitada).<sup>164</sup>

Pode então dizer-se que na proposta de Escarpit coexistem três dimensões na sociologia da literatura: uma sociologia do escritor, uma sociologia da obra (a mais desenvolvida e comparada, desde logo, com os trabalhos de Lukács e Goldmann) e uma sociologia dos públicos.<sup>165</sup>

Os trabalhos de Escarpit cobrem temas tão diversos como a autoria, as gerações literárias, o financiamento dos escritores e as leis de direitos de autor (na esfera da produção); a indústria e o comércio do livro, as redes de editores e livreiros, as possibilidades de publicação, os circuitos de distribuição do livro, a censura (na esfera da difusão); os hábitos de leitura, letrados e populares, o sucesso e a sobrevivência literária tendo em conta os públicos da literatura (na esfera do consumo). Robert Escarpit recolhe e analisa todos esses dados sobre a literatura como fenómeno social, sem nunca explorar a obra literária em si própria.

<sup>164</sup> Robert Escarpit, *Sociologia da...*, p. 9.

<sup>165</sup> Antes da publicação de *Sociologie de la littérature*, de Escarpit, já Roland Barthes, em 1955, avançara com algumas ideias relativas ao estudo dos públicos da literatura em «Petite sociologie du roman français contemporain», *Documents*, nº 2, Fevereiro de 1955 (a edição espanhola de Roland Barthes, *Variaciones sobre la literatura*, Barcelona, Paidós Communication, 2002, inclui esse artigo, onde o consultámos). Aí, Barthes analisa o problema da divisão social dos públicos de romances à luz das ambiguidades do conceito de classe social, visível, por exemplo, no facto de algumas facções do proletariado poderem assumir normas culturais da pequena burguesia e, simetricamente, a grande burguesia poder produzir um grupo de protesto, como os intelectuais.

Dez anos mais tarde, Escarpit reconheceu que o seu livro não era mais que um ponto de partida. A sociologia requer métodos flexíveis, «cujas duas armas fundamentais seriam a análise estrutural ou dialéctica para o estudo do particular e o aproveitamento das técnicas estatísticas para o estudo do múltiplo».<sup>166</sup> A literatura é tanto um processo de criação como um produto mercantil, e uma sociologia do literário não deve passar ao lado desses níveis distintos, embora não totalmente estranhos um ao outro: ao nível do processo, o sociológico é um aspecto do literário, e ao nível da organização mercantil, o literário é um aspecto do sociológico.<sup>167</sup>

Não muito distante desta forma de encarar o fenómeno literário, Priscilla P. Clark vê a literatura como um processo que gera um sistema de relações.<sup>168</sup> Um processo que, incluindo os actores individuais, as actividades e os produtos relacionados com a circulação dos produtos literários, tem quatro fases distintas: criação, produção, difusão e recepção, cada uma correspondendo a um sector distinto do sistema literário. Estas divisões do trabalho literário envolvem os actores, os produtos específicos e um conjunto de funções: a criação é a primeira fase no processo de nascimento, vida e morte das obras literárias, onde o actor ou agente é o escritor e o produto o texto literário (é o sector central do sistema literário, a razão de ser de todos os outros sectores, daí que seja o ponto de partida lógico); a produção envolve o editor que produz o livro (um objecto diferente do texto produzido pelo escritor); a difusão envolve o crítico nas suas diferentes dimensões; finalmente, a recepção, que cobre os vários públicos dos produtos literários. Para Clark, com afinidades claras com o estruturalismo funcional, o sistema literário não passa de um sistema entre muitos outros sistemas existentes numa sociedade, e tal como os outros pode ser visto como estando organizado em torno de um centro a partir do qual são difundidos novos valores, novas ideias, novos produtos, novas técnicas. Deste modo, em vez de cair na dicotomia que vê o escritor e o texto como os únicos factores constitutivos do fenómeno literário e tudo o resto como «a sociedade», este modelo leva-nos a considerar a relação entre literatura e sociedade de forma mais contínua. Demonstra, por exemplo, a independência de cada

---

<sup>166</sup> Robert Escarpit (dir.), *Le Littéraire et le Social – Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.

<sup>167</sup> Segundo Alain Viala, a obra de Escarpit foi mais bem aceite pelos estudos literários porque, além de ser periférica, respeitava a hierarquia dos objectos, ou seja, a interpretação dos textos continuava apanágio dos críticos e os sociólogos só se preocupavam com os factos literários: Alain Viala, «Sociopoétique», em G. Molinié e A. Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, pp. 137-297.

<sup>168</sup> Priscilla P. Clark, «The Comparative Method: Sociology and the Study of Literature», in *Yearbook of Comparative and General Literature*, nº 23, Indiana, Indiana University Press/Bloomington, 1974.



sector dentro do sistema literário, mas também a interdependência do sistema literário em relação aos outros sectores da sociedade.

### **1.9. O campo literário: Pierre Bourdieu**

A ideia de «campo literário», que tem como seu principal inspirador Pierre Bourdieu, foi talvez a grande corrente que, a partir do início dos anos de 1970, começou a dominar os estudos sociológicos sobre a literatura. Segundo Fabrice Thumerel, que adaptou as ideias de Bourdieu a diferentes dimensões do campo literário francês do século XX, esta sociologia surgiu numa época muito marcada pela «sociologia dos factos literários» de Robert Escarpit e pelo surgimento da sociocrítica lançada pelo grupo de Vincennes Claude Duchet na Universidade de Paris VIII.<sup>169</sup>

O campo literário é um caso particular da lógica inerente aos campos em geral, na base da qual está a ideia de que o mundo social é um lugar onde ocorreu um processo de diferenciação progressiva: à medida que a actividade humana se foi diferenciando, a vida intelectual organizou-se progressivamente no Ocidente num tipo particular de associação por oposição aos poderes religioso, político e económico, ou seja, às diferentes instituições que pretendiam legislar em matéria de cultura em nome de uma autoridade que não era especificamente intelectual. Portanto, a evolução das sociedades, caracterizada pela divisão social do trabalho, deu origem a universos, domínios, regiões relativamente autónomas do mundo social, «campos», no vocabulário de Bourdieu. Esta teoria inscreve-se, pois, na linhagem das reflexões de autores clássicos da sociologia, de Spencer a Weber, passando por Marx e Durkheim, que procuraram descrever o processo de evolução que explica a passagem de uma sociedade tradicional caracterizada por uma relativa indiferenciação das funções sociais para sociedades modernas que dissociam a esfera religiosa, política, económica, cultural, etc., cada uma delas dotada de um certo grau de autonomia, que não surgiu de forma espontânea mas que é resultado de um trabalho dos agentes. Assim, os campos não são autónomos por natureza, tendem antes para uma autonomização que será maior ou menor consoante o nível do seu reconhecimento social. Logo, quanto mais uma actividade estiver mediatizada por uma rede estruturada de posições, de instituições e de actores, mais ela tenderá para a autonomia.

---

<sup>169</sup> Fabrice Thumerel, *Le Champ littéraire français...*

Na sociologia dos campos, a «sociedade» é vista não apenas como um meio exterior de pertença colectiva, mas também, e sobretudo, como um espaço que é interior aos próprios indivíduos. Quer isto dizer que, segundo Bourdieu, o «social» existe de duas maneiras, exteriormente e interiormente.<sup>170</sup> Detenhamo-nos na primeira, enquadrada teoricamente pela própria noção de «campo» enquanto «rede ou configuração de relações objectivas entre posições».<sup>171</sup> Relações que são mantidas, não por causa de um contrato, mas porque todos, pelo simples facto de «jogarem o jogo», aceitam implicitamente o próprio «jogo», para utilizar os termos de Bourdieu. Ora, esse investimento no jogo (*illusio*) depende não só da crença colectiva na sua própria existência (*doxa*), mas também do conjunto de interesses partilhados pelos agentes, que passam pela conquista dos capitais específicos a cada campo de actividade: por exemplo, no campo literário serão as diferentes formas de consagração: a obtenção de prémios, o desempenho de funções em editoras ou revistas, a inclusão nos programas escolares, a ocupação de lugares em academias ou outras instituições do meio, ser objecto de análise em jornais e em revistas académicas, etc.

Estando assentes numa distribuição desigual dos recursos (ou capitais) entre as diferentes posições e nas possibilidades de acesso a esses recursos (sejam eles sociais, escolares, económicos, culturais), os campos são um lugar de lutas que têm em vista a captação, a acumulação ou a conservação dos capitais que lhe são próprios: por exemplo, o lucro económico, a respeitabilidade profissional, o prestígio académico, científico, literário ou artístico, em suma, tudo o que sirva para aumentar a legitimidade (o produto da concorrência entre os agentes é designado por Bourdieu como *enjeu*). Este modelo conceptual, na sua tentativa de superar a análise meramente quantitativa, procura abarcar o conjunto das práticas sociais vendo-as como uma espécie de «campo de forças» formado por oposições e alianças entre os intervenientes e caracterizado, consequentemente, por uma instabilidade estrutural, dado que a estrutura dos campos, incluindo o literário, depende do estado mais ou menos variável das relações de força entre os agentes e instituições que aí coexistem.

Cada campo é, portanto, um universo social constituído de agentes e de instituições que ocupam posições específicas estreitamente relacionadas com o volume

---

<sup>170</sup> Pascal Durand, «Introduction à la sociologie des champs symboliques», em Romuald Fonkoua, Pierre Halen e Katharina Städtler (ed.), *Les champs littéraire africains*, Paris, Éditions Karthala, 2001, p. 21.

<sup>171</sup> Pierre Bourdieu, com L. J. D. Wacquant, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, colecção Libre examen, 1992, p. 73.

e a organização do capital que circula no seu interior, cujas estratégias repousam em mecanismos estruturais de concorrência e de dominação. Segundo Bourdieu, as estratégias que predominam nos campos são estratégias de reprodução ou de conservação por parte daqueles que pretendem continuar a monopolizar o capital simbólico (ou seja, que ocupam as posições dominantes), o que isso explica a permanência (reprodução) das estruturas sociais. Além dessas, há também estratégias de subversão por parte daqueles menos munidos, por exemplo, de capital económico ou de capital simbólico (ou seja, que ocupam as posições dominadas). Portanto, as lutas de concorrência tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças.<sup>172</sup>

O lugar que os sujeitos ocupam depende da pertinência dos seus movimentos, das suas estratégias e das suas tomadas de posição, que dependem, por sua vez, quer do momento da história do campo em que ocorrem, quer sobretudo das suas disposições iniciais. Chegamos então ao segundo modo de existência do social, que é interior e remete para a noção de *habitus*, traduzindo a incorporação das condições de existência objectiva na forma de esquemas de disposições mentais e corporais.

As estratégias e as acções dos agentes no campo são, pois, determinadas pelo seu *habitus* (incluindo as categorias de apreensão e de percepção do mundo e as disposições para a acção) ou, melhor dito, resultam de uma «relação inconsciente entre um *habitus* e um campo».<sup>173</sup> Orientando os agentes em função das suas trajectórias passadas e do capital de experiências que acumulou, esse *habitus*, também definido como «presença activa do passado», é complexo e estratificado: o «sentido prático» de um agente articula as vantagens de partida, as representações e os valores inerentes à sua classe de origem, mas também aqueles que incorporou no decurso da sua formação escolar e aqueles de que se verá dotado, como por osmose ou impregnação, pela sua inserção e pela sua trajectória no interior do universo social específico em que fizer a sua carreira. Em suma, o *habitus* aponta para a forma como as modalidades de percepção e de acção colectivamente constituídas são individualmente incorporadas através das interacções, mas também para a dependência do indivíduo em relação a esses comportamentos

---

<sup>172</sup> Sem dúvida, ao apresentar a oposição entre dominantes e dominados como princípio da dinâmica do campo e da sua evolução (e ao atribuir às relações de produção um papel primordial na explicação do movimento das ideias e da arte), Bourdieu foi buscar parte da sua inspiração à concepção marxista do conflito social ou da luta de classes.

<sup>173</sup> Pierre Bourdieu, «Quelques propriétés générales des champs», em *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 119.

adquiridos, que são próprios do grupo a que ele pertence e que não decorrem, nesse caso, da livre escolha.

Por exemplo, quando um escritor se orienta em função dos seus interesses – por exemplo, se associa- a um editor em particular, frequenta um certo espaço de sociabilidade literária, opta pelo género romance –, ele está condicionado pelo horizonte de possibilidades que o seu lugar admite e pela margem de manobra que o seu capital social lhe autoriza. Porém, essa pertença de classe não produz necessariamente efeitos mecânicos e imediatos: o seu capital social e cultural, as suas opções de partida e a sua trajectória são mediadas pela estrutura do campo tal como ele se apresenta em cada momento da sua história. É isso que explica que a poesia tenha atraído, em diferentes momentos do século XIX, elementos de diferentes fracções sociais: se a base social do romantismo e do Parnaso era essencialmente aristocrática, a partir da segunda metade desse século, altura em que o recrutamento de escritores se democratizou cada vez mais, poetas provinham de famílias da pequena e média burguesia, detentoras de algum capital económico (por exemplo, comerciantes), ou de algum capital cultural (profissões liberais ou intelectuais): é o caso dos simbolistas, como Mallarmé, Verlaine e Huysman, de origens pequeno-burguesas; meio social de onde provinha, também, a primeira equipa do surrealismo, que se opôs aos grandes burgueses da *Nouvelle Revue Française*. Nem as escolhas estéticas, tão-pouco, são apenas determinadas pela origem social dos autores, já que a recepção de um livro, ao revelar ao escritor o sentido público da sua obra, pode levar a uma reformulação ou a um reforço desse projecto criador, contrariando-o ou confirmando-o nos trabalhos posteriores. Foi assim com Robbe-Grillet e a recepção de *L'Année dernière à Marienbad*: em reacção ao facto de a crítica o ter rotulado como representante da literatura objectiva, Robbe-Grillet desenvolveu a partir daí um universo imaginário e fantasmático que procurava ser o mais singular possível.<sup>174</sup>

Como domínio de actividade social que se foi diferenciando progressivamente dos outros (a literatura, por exemplo, esteve durante muito tempo tributária da Igreja e dos poderes aristocráticos), defendendo uma regulação puramente interna, o campo literário inscreve-se numa evolução de longa duração no sentido de uma maior especificidade e autonomia: as lutas que se desenrolam no seu interior têm uma lógica

---

<sup>174</sup> Pierre Bourdieu, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, n° 246, 1996, pp. 865-906 (sobre Robbe-Grillet pp. 877-880).

própria. Todavia, a autonomia de que goza é e será sempre relativa (nenhum campo é totalmente autónomo), pois os actores movimentam-se forçosamente em diversos campos ao mesmo tempo, sendo que alguns são mais englobantes ou mais poderosos que outros. Por exemplo, o subcampo dos críticos literários faz parte do campo literário, que por sua vez está submetido aos constrangimentos do mercado mais global (ou seja, do campo económico), das leis criadas no campo jurídico, das decisões dependentes do campo político, etc. O resultado das lutas (económicas, sociais, políticas, etc.) externas ao campo pesa grandemente no curso das relações de força internas. Mas se dispõe de uma autonomia relativa, isso também quer dizer que não é totalmente heterónimo (nenhum campo está inteiramente submetido às determinações exteriores), caso contrário não seria um campo mas sim uma mera actividade desprovida de regras ou de estruturas específicas. Seja como for, o campo literário é sempre um campo dominado no conjunto da sociedade: a sua autonomia relativa assenta numa espécie de acordo, tácito, de não ingerência por parte do campo político (que no fundo pode sempre quebrar esse acordo).

Segundo Bourdieu, a noção de campo literário só é operatória a partir do momento em que se torna autónomo, nomeadamente em relação ao campo político e ao campo económico. No caso de França, esse processo ocorreu entre 1848 (com o fim do romantismo social e das estratégias dos escritores – e dos artistas em geral – no sentido de adquirir uma dupla vantagem, política e simbólica) e o final do século XIX. A sua formação e o seu desenvolvimento, ou seja, a sua autonomização e constituição em universo social respondendo a uma lógica de funcionamento que lhe será específica, são inseparáveis da difusão da escolarização e da leitura, da formação de um «mercado» das obras, tornado possível pelo desenvolvimento da imprensa e da edição, bem como de uma transformação do estatuto dos intelectuais e dos escritores daí resultante.

Para Alain Viala, no entanto, a formação do campo literário francês iniciara-se já no século XVII, altura em que o público aumentou e os autores se especializaram na profissão de escritor e puderam começar a viver dela, ao mesmo tempo que a literatura se tornou um valor reconhecido, atestado pelo surgimento de instâncias de sociabilidade literária (os salões) e de instituições como a Academia Francesa (a sua criação 1635 foi impulsionada por Richelieu) ou a *Comédie Française* (1680).<sup>175</sup> Todavia, isso não deu origem a uma verdadeira «sociedade de homens de letras», apenas os «curializou»,

<sup>175</sup> Alain Viala, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

colocando-os sob a dependência do poder monárquico e ao serviço de uma política de unificação e de codificação linguística, visível na criação de um *Dictionnaire* e de uma *Grammaire*. Na realidade, até ao século XIX, quando esses laços de subordinação se distendem até finalmente se romperem, os escritores viviam sob o império e o impulso de poderes e de estruturas como a Igreja, a Monarquia, os Grandes. Faziam parte, na sua imensa maioria, de um sistema de pensões, de sinecuras, de mecenatos e de clientelas que impediam que a escrita e a actividade estética em geral se pensassem e se praticassem como actividades independentes, ou seja, que se vissem como um fim em si próprio, com a sua própria justificação.

Apesar de todos os movimentos de emancipação que atravessaram o século XVIII, esse estado de coisas continuou mais ou menos na mesma: Voltaire, Diderot, Helvétius e outros tentaram resistir à autoridade dos poderosos, lutaram contra os efeitos da censura e apelaram à liberdade de expressão, porém, como estavam comprometidos na luta social e política, não contribuíram verdadeiramente para o surgimento de um meio especializado e unido por um sistema de valores específicos. O caso de Rousseau é, a este respeito, particularmente significativo. O seu isolamento e a sua singularidade não se deviam apenas a uma ruptura com o pensamento da maioria dos outros filósofos, mas também ao facto de ele ter sido o primeiro a afirmar a sua individualidade de autor, bem como a defender a diferença estilística da sua escrita, em particular através de uma descrição dos esforços, das dificuldades, dos sofrimentos e dos sentimentos de culpa inerentes a esse trabalho.

Rousseau foi um exibicionista no sentido em que anunciou a sua própria diferença num momento em que a diferença e a exibição de si próprio (em particular do seu sofrimento no acto da criação) ainda não estavam na ordem do dia. Ou seja, o sistema literário que permitirá e mesmo exigirá esse tipo de exhibições de singularidade sofredora ainda não estava constituído. Daí a sua grande solidão. E daí a natureza pioneira do seu projecto, já que no fundo anunciou as transformações profundas que se iriam operar a partir do romantismo, no momento em que se instaurou e se instalou em França o regime político de uma burguesia triunfante, com todos os valores individualistas e voluntaristas (que serão determinantes na formação da figura do escritor visto como «autor», criador singular, pai e filho das suas obras, lutando com a linguagem e com as técnicas do estilo) e com o princípio da divisão do trabalho, que se impôs a todas as esferas de actividade.

Só com o romantismo é que começaram a aparecer, entre os escritores e os artistas em geral uma série de exigências no sentido de serem eles próprios a determinar, independentemente das tradições, dos poderes e dos cânones da sua escrita. É apenas então, segundo Bourdieu, que se pode falar verdadeiramente de autonomização e de profissionais da escrita. Para além das mudanças culturais, sociais e económicas, vários factores específicos determinaram o processo de autonomização do campo literário (e artístico) e alteraram, correlativamente, a relação dele com o mundo político. Transformações morfológicas, como o desenvolvimento da imprensa e a consequente expansão do mercado de bens culturais, a afluência de uma população de jovens a Paris, vindos da província e com origem nas classes médias ou populares, atraídos pelas profissões literárias, ou remetidos a elas já que as empresas não os conseguem absorver.<sup>176</sup>

Transformações que criaram as condições para a constituição de um verdadeiro mercado literário. Em primeiro lugar, em resultado das políticas de alfabetização e de escolarização verificou-se um grande aumento em número dos produtores (indicador, simultaneamente, do aumento do prestígio da actividade); e aumento também, não só da quantidade mas também da competência cultural dos consumidores de literatura.<sup>177</sup> Em segundo lugar, o progresso das técnicas de impressão e de fabricação industriais, autêntica revolução do livro, permitiu alimentar esse mercado em expansão e reduzir o preço dos livros. Em terceiro lugar, o desenvolvimento da imprensa, que graças ao alargamento do público e à massificação da população de leitores começou a publicar os folhetins e os melodramas, dando assim origem a uma literatura de grande consumo (ou «literatura industrial», como lhe chamou Saint-Beuve).

O aumento do corpo de leitores potenciais e a industrialização do sistema editorial – que significou uma maior submissão à procura e ao poder económico – permitiram distender e depois romper os laços de dependência desses campos em relação aos poderes políticos e religiosos. A independência política foi conseguida à custa de uma dependência económica, por um lado, em relação aos editores, que se tornaram os novos aristocratas do sistema e os mestres do jogo, e, por outro lado, ao público, o qual, como dizia Mallarmé, «paga em glória e em notas do banco». Assim,

<sup>176</sup> Pierre Bourdieu, *As regras da...*, pp. 74-75.

<sup>177</sup> Christophe Charle, «Le champ de la production littéraire», em Henri-Jean Martin e Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française – le temps des éditeurs, du romantisme à la Belle Époque*, vol. III, Paris, Promodis, 1985, pp. 127-157 (ver tabela da página 128)

reveladora do peso crescente dos constrangimentos económicos sobre o funcionamento do meio literário, foi esta transformação que, simultaneamente, tornou possível, a alguns escritores, viver da escrita e romper os seus laços de dependência em relação aos poderes políticos e religiosos que os sustentavam.

Finalmente, e em parte como reacção a essa literatura de massas, a criação de um mercado reservado à elite cultural, a única capaz de julgar e apreciar com conhecimento de causa as obras e as estéticas nele produzidas. Como resultado dessa evolução, deu-se uma divisão do campo em duas esferas: a da difusão restrita, que releva dos valores simbólicos e do reconhecimento dos pares, defensora da total autonomia e afirmando a sua indiferença perante todos os compromissos, em particular políticos e morais; e a da grande difusão, que relevava dos sucessos de vendas e que, tendo como grande objectivo o lucro económico, procurava ir ao encontro do gosto da maioria, nomeadamente através da confirmação dos preconceitos e das ideias feitas dos leitores, evitando os dilemas e as ambiguidades morais. Assim, a constituição de um mercado restrito da literatura procede, em suma, de duas rupturas. Por um lado, da ruptura com a literatura industrial, a partir da qual emerge uma espécie de moral estética da originalidade, do singular e da recusa ostensiva das gratificações económicas, em benefício das gratificações simbólicas. Por outro lado, da ruptura (ambígua) com a ideologia dominante.

Neste processo de autonomização e de profissionalização, o movimento romântico desempenhou um papel de grande importância. No decurso da primeira metade do século XIX, diversos escritores empenharam-se nas lutas pela república e pela liberdade da escrita, opondo-se directamente aos dogmas do Antigo Regime. No início, porém, essas proclamações estavam ainda presas a uma lógica revolucionária devedora do campo político, ao qual Hugo e Lamartine (como um pouco antes Chateaubriand e Benjamin Constant) consideravam um dever moral e social pertencer. Paralelamente, os escritores continuavam ainda a ter o grande público como destinatário das suas obras, ou seja, o sucesso comercial ainda não tinha nada de desprestigiante (o facto de várias obras de Víctor Hugo, por exemplo, terem sido *best-sellers* não beliscou em nada a sua reputação).

À medida que ia ficando cada vez mais próxima do poder político, por razões de gestão e de perpetuação do seu poder, a burguesia tornou-se conservadora, a sua ideologia de combate transformou-se numa ideologia de defesa e de auto-preservação.



Fruto do desencanto com os acontecimentos que levariam à Revolução de 1848, a estética da «arte pela arte» surgiu como uma expressão da disjunção entre a moral, a política e a economia, por um lado, ea literatura, por outro. Portanto, ao desprezo do grande público e à rejeição de se submeterem à procura cultural, concretizada em diferentes posturas estéticas, juntava-se o divórcio dos compromissos políticos ou a sua recusa, em particular entre os escritores que afirmavam mais intensamente o seu estatuto de autor. No prefácio a *Mademoiselle de Maupin*, de 1835, Théophile Gautier expôs a sua doutrina da arte pela arte, que assentava num desprezo pela moral, com a qual a literatura nada tinha em comum. Em 1852, no início do Segundo Império, no prefácio aos seus *Poèmes antiques*, Leconte de Lisle definiu um código formal não apenas em ruptura com as solicitações políticas, morais, económicas ou mundanas, mas também em ruptura com a estética do movimento dominante, o romantismo.

O campo literário no seu conjunto começava assim a unir-se em torno de uma atitude colectiva que proclamava a separação entre a ficção ou imaginação e a moral, entre a política e a expressão ou representação do mundo. E, nesse sentido, para além dos factores objectivos acima referidos e que levaram à constituição de um corpo de especialistas com competências reconhecidas pelo próprio meio, a autonomia do campo literário revestiu-se também de um discurso comum aos agentes, que foi desencadeado quando o seu espaço de lutas específicas se viu ameaçado pelo exterior: a arte pela arte ou a arte como finalidade em si. Um discurso que, a partir de então, passou a reaparecer regularmente sempre que era necessário criar uma solidariedade entre os agentes ou as instituições alvo de ingerências de outras instâncias sociais (a censura, os interditos religiosos, as medidas judiciais), ou ainda para atacar outros actores do campo, por razões de confrontação estética ou inclusivamente ideológica (para Bourdieu, a arte pela arte tem menos que ver com o interesse do campo literário no seu todo, corresponde sobretudo aos interesses dos grupos, que procurando servir as suas próprias estratégias decidem falar em nome da «natureza» do campo e da sua defesa). Assim, os acontecimentos literários não são definidos necessariamente pelas considerações estéticas.

No início, a arte pela arte, quer em termos de grupo – como o Parnaso – quer em termos individuais – Flaubert e Baudelaire –, foi um movimento de defesa contra a ditadura do Segundo Império. Para além disso, todos os princípios do Parnaso como corrente literária foram, no fundo, uma inversão dos princípios estéticos da escola

concorrente, enquadrada por um discurso fortemente impregnado de metáforas religiosas que apelava à purificação, ao regresso às origens e ao abandono dos dogmas estabelecidos pelos «magos do romantismo». A literatura começava assim a fabricar os seus mitos e os seus rituais, ao mesmo tempo que impunha uma lógica da distinção/diferenciação que iria conferir ao campo literário a sua dinâmica e o seu dinamismo (uma lógica que se instaurou com o extraordinário aumento do número de escritores e, correlativamente, de movimentos literários). A partir de então, o conflito de gerações passou a assentar numa luta entre códigos estéticos, numa denúncia dos escritores no poder e numa refutação sistemática das suas normas de criação literária.<sup>178</sup>

Dito isto, o processo de constituição do campo literário passou também pela coexistência, no seu interior, de diferentes graus de autonomia, que vão desde os actores e instituições que investem mais nos valores exteriores (heteronomia), como a «literatura comprometida» ou «comercial», aos que, pelo contrário, apostam nos valores interiores ou específicos (autonomia), como a «literatura pura», assente na ideia da «arte pela arte», onde a escrita legítima é aquela orientada para um projecto estético singular (desta perspectiva, a tensão entre vanguarda política e vanguarda estética pode ser vista como um conflito de autonomização, já que a primeira investe mais nos valores exteriores e a segunda nos valores interiores ao campo). Identificamos aqui, claramente, a influência das análises de Max Weber sobre a religião, segundo ele caracterizada por uma luta permanente entre as forças da ortodoxia e as forças da heresia. Bourdieu aplicou esse dualismo ao campo literário: aos padres correspondem os escritores, os grupos e os movimentos ou escolas que ocupam uma posição dominante (sancionados pelos lugares de decisão ou de poder nas instâncias de legitimação: os cenáculos, os salões, as academias, as revistas, os comités editoriais, etc.); aos profetas correspondem os pretendentes ou candidatos a entrar no campo, que movidos pelo objectivo de conquistar um lugar no seu interior se vêem obrigados a optar pelo desvio e pela diferença provocadora e subversiva. O campo literário foi fundado como um espaço de concorrência entre diversas maneiras de conceber a literatura, onde cada uma tenta impor a sua definição da «verdadeira» literatura.

Em diversos textos, Bourdieu defende que, não raro, foi a impossibilidade de conquistar capital político e económico que conduziu muitos desses escritores

---

<sup>178</sup> Refutação que, não raro, integrava alguns códigos do movimento que rejeitava: o Parnaso recuperou certos princípios da estética clássica e o simbolismo, na sua oposição ao Parnaso, foi buscar alguns preceitos que animavam o romantismo.

«excluídos» a apresentar a literatura como um valor supremo e a desenvolver a crença de que a actividade literária se opõe, através de uma «ética do desinteresse» (a arte pela arte), ao mundo burguês e à sua valorização do económico e do político.<sup>179</sup> Há aqui dois argumentos centrais no raciocínio de Bourdieu: por um lado, a autonomização do campo literário foi acompanhada por uma espécie de lógica de compensação ou de equilíbrio entre os diferentes tipos de capital, material ou simbólico (dinheiro ou poder vs. prestígio artístico); por outro lado, criou uma dinâmica no interior do próprio campo, cujo funcionamento passou a assentar, tendencialmente, numa «estrutura dualista», que distribui os agentes sociais e as suas práticas por dois sectores principais, um sector dominante, onde as diminutas recompensas materiais são equilibradas com a posse de capital simbólico (marcado durante bastante tempo pelo predomínio da poesia), e um sector dominado, com grandes lucros materiais mas reduzido poder simbólico (representado no final do século XIX pelo romance de grandes tiragens, dirigido para um público burguês ou popular, e pelo teatro de *boulevard*).

O campo literário tem, portanto, uma história específica e caracteriza-se por uma forma particular de autonomia; possui regras do jogo específicas que são irredutíveis às regras do jogo dos outros campos, ou seja, tem a sua lei fundamental, o seu *nomos* (por exemplo, o *nomos* do campo artístico, a «arte pela arte» é a inversão do *nomos* do campo económico: «negócios são negócios»). Como dissemos antes, a autonomia revela uma tendência geral da evolução dos grupos sociais que delimitaram o seu objecto específico de actividade e que se mostraram capazes de gerar esse objecto segundo códigos e razões que lhes eram próprios. As posições no interior do campo podem ser representadas por uma doutrina ou teoria estética (depois de 1830, a «arte pela arte» ou a «arte social»), por uma escola literária (como o Parnaso depois de 1870 ou o Naturalismo depois de 1885), por uma revista, uma editora, um género literário ou uma especialidade no interior de um género (por exemplo, o romance policial). Ora, as possibilidades de expressão e de carreira dos escritores dependem da configuração das posições que caracterizam o campo literário, das suas disposições (*habitus*) e dos recursos que estas lhes proporcionam. Partindo, os escritores tentam então diversas estratégias de sobrevivência e de conquista de prestígio.

---

<sup>179</sup> Desde logo, em «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 89, Setembro de 1991, pp. 4-46, e em *As Regras da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

Todo o campo, qualquer que ele seja, supõe assim um fechamento sobre as determinações sociais vindas do exterior de forma a garantir a sua autonomia (relativa), bem como um certo número de condições de acesso, mais ou menos draconianas consoante os casos: por exemplo, a entrada no campo literário – está muito menos submetida a competências formalmente definidas que a entrada, por exemplo, no campo jurídico ou no campo científico: na ausência de uma formação específica ou de diplomas oficiais, será sancionada por rituais de passagem, como ser editado ou colaborar na imprensa especializada. Garantia ou indicador dessa autonomia é existência de um certo número de instituições especializadas cuja tarefa é legitimar, no caso do campo literário, as obras, atribuindo-lhes um valor estético. Deste ponto de vista, o estudo da literatura pode ser visto como o estudo das instituições que legitimam certos textos como formas de literatura. Ora, a atribuição de legitimidade estética é privilégio de um pequeno grupo de instituições literárias – editoras, crítica, conselhos que decidem a atribuição de bolsas e de subsídios públicos, etc. –, uma legitimidade que será tanto maior quanto maior for a autoridade da instituição ou o nível de reconhecimento dos elementos que dela fazem parte. O que é bem revelador da interdependência entre a «produção material» e a «produção simbólica» – o processo de fazer um nome ou ganhar uma reputação – na atribuição de valor a um livro e ao seu autor, que se processa através de um discurso sobre a sua qualidade literária. As reputações artísticas reflectem e organizam a produção material, isto é, as relações sociais entre as pessoas envolvidas na produção da literatura.

Simultaneamente, pode dizer-se também que as constantes mudanças de atitude por parte das correntes literárias em relação ao compromisso político, que tendem a oscilar entre a arte pela arte e a arte social (são um indicador da enorme ansiedade do campo, dos esforços permanentes que tem de fazer para não perder a sua legitimidade própria e para preservar, desde logo face ao poder político, o seu específico capital simbólico que durante a Restauração viu francamente limitada a liberdade de expressão e sob a Monarquia de Julho e o Segundo Império ficou submetida aos imperativos da ordem e da moral. Os casos que levaram a tribunal *Madame Bovary*, de Flaubert, e as *Flores do Mal*, de Baudelaire ilustram significativamente o que acabámos de dizer (e mostram como as complicações com a justiça podem fazer aumentar as vendas de um

livro, como aconteceu com Flaubert, ou levar à ruína o seu editor, como aconteceu com Poulet-Malassis no caso das *Flores do Mal*).<sup>180</sup>

Apesar do surgimento de autores como Flaubert ou Baudelaire, que reivindicaram uma identidade definida, na sua essência, pela posse de capital simbólico ou especificamente literário – Bourdieu considerava-os figuras maiores na «invenção» da vida de artista, isto é, na criação de uma fórmula que tendia a consagrar o processo de autonomização do campo literário, onde a escrita era uma forma de recusar a dupla banalidade, a do escritor burguês e a do escritor ao serviço da arte social –, a maior parte dos escritores continuava a encarar a carreira literária na lógica da profissão burguesa. Principalmente num tempo – o final do século XIX – caracterizado, em termos genéricos, por um clima económico depressivo e, em particular, pela estagnação do público potencialmente comprador de livros. E embora a literatura começasse a ser vista como uma actividade como outra qualquer no interior do mercado liberal, essa crise finissecular veio alertar para a necessidade crescente de uma segunda profissão. Fosse como fosse, todas estas evoluções marcaram o fim do escritor do Antigo Regime, confrontou-o com os mecanismos do trabalho em regime capitalista e configurou o campo literário do século XX.

Nesta sociologia de Bourdieu, a literatura deixa de ser pensada a partir da oposição primária entre um «indivíduo» criador e uma «sociedade» global e passa a ser analisada com base nas relações concretas entre escritores, editores, especialistas, críticos, leitores, detentores de capital económico ou cultural, etc. (sendo sempre necessário estabelecer uma diferença entre os que integram o campo há mais tempo e os novos, acabados de entrar). Por outras palavras, o acto criador não é tanto singular mas, acima de tudo, colectivo: não podemos compreender uma obra se não examinarmos as inter-relações entre o autor, o editor, os críticos e os públicos. Assim, os escritores só existem na sua relação com o conjunto do campo, que inclui as editoras, as revistas, os grupos, os movimentos, os autores, os críticos, os leitores, etc. Para perceber isto, é necessário fazer uma história social das práticas e das intervenções literárias, a única capaz, segundo Bourdieu, de dar conta das singularidades e das rupturas, reportando aquelas a séries colectivas e a uma rede de relações objectivas. Mas construir esse

---

<sup>180</sup> Mas foi esta mesma fragilidade do campo literário face à política que esteve na origem, também, da solidariedade entre os autores e os editores, já que a legislação, em caso de infracção, os condena conjuntamente (o que tende a criar uma conivência ideológica entre os dois, algo que antes não existia). Sobre esta questão veja-se Christophe Charle, *op. cit.*

universo social de relações objectivas em relação às quais o escritor se definiu para se construir não se reduz necessariamente àquele que a historiografia tradicional registou, exige uma descrição, sobretudo, das interacções reais com os escritores ou os artistas realmente contactados e frequentados, ou seja, deve incluir os nomes menos conhecidos e não apenas os mais conhecidos.

A teoria dos campos permite ainda combinar, segundo Fabrice Thumerel, aquilo que na sociologia da literatura (a sociologia empírica de Escarpit e a sociologia interpretativa de Goldmann, por exemplo) surge muitas vezes separado: a abordagem externa (análise da influência das condições económicas e sociais) e a abordagem interna (análise das obras). A sociologia da criação intelectual proposta por Bourdieu procura combinar dois eixos, o da significação (inserção das obras no espaço social) e do sentido (inscrição do social nas obras, por exemplo, procurando saber que capital cultural é mobilizado pelo escritor na escolha dos seus protagonistas e temas, qual a lógica das suas posições, etc.). Ao mesmo tempo, permite romper com o psicologismo do senso comum: não é em termos de «dom», vindo não se sabe de onde, que se explica a obra de um criador e as suas bifurcações, mas a partir das trajectórias sociais e da maneira como essa trajectória se organiza, por um lado, em relação aos conflitos sociais e às transformações da estrutura social e, por outro, em relação às oposições que existem no seio do campo literário.

Nesta perspectiva, onde a produção literária obedece aos constrangimentos estruturais do estado em que se encontra o campo, as características temáticas e formais de cada obra, por exemplo, são interpretadas como estratégias ou tomadas de posição no seio do espaço literário, por sua vez ligadas às disposições dos escritores. Portanto, as propriedades do campo e as estratégias não são apenas realidades exteriores que determinam as obras. São imanentes a estas últimas e passíveis, por isso mesmo, de serem lidas nos textos através das escolhas que os escritores operam no seu horizonte de possibilidades do momento. Ler um texto é assim tentar ver, também, o que ele revela sobre as tomadas de posição do seu autor e sobre os meios que ele usa para manter e melhorar a sua posição no campo.

Essa leitura, porém, não é possível se estiver apenas atenta ao papel desempenhado pela crença no valor da obra de arte e aos mecanismos que, no seio do campo, tornam possível a produção dessa crença. O papel do sociólogo é analisar a forma como o texto pode conter uma reflexividade sobre o campo literário, bem como o

trabalho levado a cabo pelo escritor ao nível da linguagem e da retórica para encontrar o seu lugar no campo. Nesse sentido, as obras literárias podem ser analisadas como «tomadas de posição» e as carreiras dos escritores como trajectórias no interior do campo, isto é, a série de posições que ocuparam e ocupam no campo. Com o seu estudo sobre o romance *A Educação Sentimental*, Bourdieu desenvolveu a hipótese da existência de um parentesco entre a construção romanesca do mundo social e a actividade do sociólogo. No livro de Flaubert, desfilam personagens que são redutíveis, em grande medida, às posições do espaço social, em particular as posições no campo do poder: a oposição entre os dois pólos, a arte e o dinheiro, o artista e o burguês, é representada de forma estilizada e condensada através de traços significativos (por exemplo, opiniões, gostos, lugares de residência das personagens). E a estrutura da obra, tendo em conta o espaço social em que se desenrolam as aventuras do protagonista, Frédéric, torna-se a estrutura do espaço social em que Flaubert se situava. Deste modo, através do protagonista, Flaubert objectivou uma relação com o mundo social.

Deste modo, Bourdieu continua próximo do projecto materialista clássico, que consiste em explicar a obra de arte não já pelas características dos seus mecenas ou do seu contexto de recepção, mas pelas propriedades do seu produtor. Este deixa de ser considerado um indivíduo psicológico, como na estética tradicional, ou (apenas) um membro de uma classe social, como na tradição marxista, e passa a ser um actor que ocupa uma certa posição no «campo de produção» (restrita ou alargada). É daí que provém, objectivamente, a sua criação. Depois, a esse parâmetro colectivo (o campo), corresponde homologamente o parâmetro individual (embora resultante das condições sociais), ou seja, o *habitus*, pelo ajustamento entre estruturas de actividade e disposições incorporadas.

Dividido entre a literatura «pura» e, principalmente, a literatura «comercial», o campo tem uma estrutura dualista que opõe o sector de produção restrita (dirigida aos pares) ao sector de grande produção (dirigida aos profanos, ou seja, ao mercado). Por outras palavras, a dualidade constitutiva do campo determina dois modos que se excluem: o «ciclo de produção longa» das vanguardas opõe-se ao «ciclo de produção curta» dos *best-sellers*. A estas posições correspondem, solidárias ou homólogas, as revistas, as escolas, as editoras, as instituições, etc.

Em síntese, e seguindo a proposta de Pascal Durand, as principais etapas de uma abordagem sociológica global de um campo literário são, pelo menos, cinco. Em

primeiro lugar, a identificação e caracterização das principais instituições literárias de legitimação, consagração, reprodução e difusão da literatura – por exemplo, as editoras, os jornais e revistas, as academias, as entidades que atribuem prémios, etc. –, bem como os lugares de convivência, de sociabilidade ou de interacção – como os cafés, as associações culturais, espaços de debate, etc. – de que os escritores dispõem e que, no fundo, compõem o microcosmos literário.

Em segundo lugar, identificar os autores, a sua totalidade ou apenas uma amostra, cartografando-os, por exemplo, em intervalos de idade ou geracionais, ou ainda tendo em conta os géneros praticados, as editoras onde publicam (provisoriamente, erraticamente ou duravelmente), os jornais e revistas onde escrevem, os postos de decisão que ocupam, elementos que nos fornecerão alguns índices de legitimidade e de reconhecimento adquirido, do grau de visibilidade e de autoridade difusa detida por cada um. Uma forma de objectivar as redes de relações e de complicitades entre os autores é analisar quem cita quem, quem fala de quem, quem convida quem, quem ocupa mais tribunas nos media, etc.

Em terceiro lugar, descrever as determinantes do seu *habitus* (a sua origem social e geográfica, do capital económico e cultural da família, do nível da sua formação escolar, etc.) e traçar retrospectivamente o seu itinerário no interior do campo (a pertença a grupos, a fidelidade a certas revistas literárias, a adopção privilegiada de certos géneros e todos os documentos respeitantes a posições estéticas do escritor em questão, são algumas das fontes de informação essenciais para perceber as trajectórias dos escritores).

Em quarto lugar, medir o grau de autonomia conquistado pelo campo, ou seja, a estreiteza ou elasticidade dos laços de dependência com o poder económico e com os poderes políticos e/ou religiosos, o que implica, idealmente, um conhecimento dos factores históricos que conduziram a essa situação, tendo em conta a diferenciação do campo de produção entre um sub-campo de produção comercial e um sub-campo de produção restrita. O grau de autonomia económica do campo literário é aferível, designadamente, pela margem de oportunidades e de manobra concedida às produções de rotação lenta, o que implica ter em linha de conta as editoras, as livrarias, mas também as intervenções culturais do Estado através de bolsas aos autores, de subvenções aos editores e ajudas à difusão, etc. Já os indicadores para medir o grau de autonomia de um campo literário em relação ao político são, por exemplo, a existência



ou não de censura e o exercício ou não de violência jurídica em relação aos autores e aos seus editores.

A capacidade do campo para impor as suas próprias normas e critérios de selecção ou de promoção pode ser posta em evidência através daquilo que Bourdieu designa como «coeficiente de difracção»: um campo literário cujas posições de maior prestígio ou legitimidade são ocupadas pelos agentes dotados de maior capital económico e social ou com mais relações com o poder político instalado, é um campo com um nível reduzido de autonomia. Da mesma forma, quanto mais os dados sociais de partida dos escritores forem passíveis de ser reconfigurados ou transformados no seu interior, mais um campo é autónomo. Assim, a objectivação dos capitais detidos à partida pelos actores culturais, ou das suas relações com o poder político, funciona como um barómetro do grau de autonomia do campo e fornece-nos elementos de reflexão sobre a sua lógica de funcionamento.

E em quinto lugar, dentro do campo de produção restrita – onde as lutas mais intensas entre os escritores e as escolas costumam ser em torno de questões de doutrina formal –, o sistema dos códigos estéticos e dos regimes retóricos. Para tal, temos de nos centrar nos próprios textos, pois só aí perceberemos as opções ou iniciativas de escrita, que podem ser objecto de manifestos ou de declarações, mas que também são reveladas nas próprias obras, podendo ter contribuído, inclusive, para a sua produção; a hierarquia e a escala de valores dos géneros literários; as formas, as categorias e os códigos privilegiados na escrita ou as afinidades retóricas no interior de uma mesma escola estética ou de uma mesma geração.

Por fim, há autores que, em alternativa à noção de campo literário, preferem utilizar o conceito de «instituição literária», caso de Jacques Dubois, já que a literatura, com os seus aparelhos de produção e de difusão, as suas instâncias de consagração e de legitimação ou os seus procedimentos de carreira assegura «a socialização dos indivíduos pela imposição de um sistema de normas e de valores».<sup>181</sup> No entanto, segundo Bourdieu, esta noção de instituição supõe para a literatura um código explícito de funcionamento, ao passo que o conceito de campo dá conta não apenas do carácter relacional dos factos literários, mas também do carácter implícito das regras e, mais exactamente, das regularidades que estão na base do jogo literário. Regras que não estão escritas em nenhum lado, que não estão consignadas em nenhum documento ou carta e

---

<sup>181</sup> Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelas, Nathan-Labor, 1978, p. 33.

que funcionam porque permanecem no estado implícito e inconsciente nos sujeitos que os mobilizam (o que não contraria o conceito de instituição, que também subsume as regras e as sanções implícitas e informais). No entanto, a proposta de Dubois tem o mérito de chamar a atenção para o facto de os actores do meio literário (inclusivamente os escritores, embora não todos) exercerem normalmente a sua actividade, também eles, no quadro de instituições formais. Sobretudo, que estas têm um peso importante na produção das obras, podendo inflectir ou transformar a prática, o estatuto ou a recepção da literatura, bem como a própria distribuição dos valores.

### 1.10. A crítica entre o capital social e o capital simbólico

A sociologia dos campos de Pierre Bourdieu teve e continua a ter vários discípulos, que procuram aplicar as suas teses a diferentes realidades nacionais e aos mais variados aspectos da vida literária.<sup>182</sup> Um grupo que procurou desenvolver as análises de Bourdieu reuniu-se em torno da revista *Poetics*, com destaque para nomes como H. Verdaasdonk<sup>183</sup>, Cees J. Van Rees<sup>184</sup> ou W. de Nooy.<sup>185</sup> Os três fizeram incidir grande parte das suas reflexões na questão da crítica literária e da sua lógica de funcionamento no jogo literário. De facto, quem escreve – a maioria – quer ser publicado, é esse o primeiro objectivo dos autores. Depois, porém, os escritores querem fazer nome, ganhar prestígio, criar uma reputação. É aí que o reconhecimento da crítica (e dos pares) se pode tornar decisivo, já que na hierarquia dos valores artísticos o pequeno número (que não paga com valores monetários mas com confiança estética) é muito mais qualificante que o grande número, a não ser que este tenha origem no longo prazo, no final da vida ou após a morte. Pode existir reconhecimento no curto prazo, mas desde que ele tenha origem no pequeno círculo dos pares ou dos especialistas muito qualificados (como no caso das escritas menos acessíveis aos critérios de julgamento comuns).

---

<sup>182</sup> Alguns exemplos: Gisèle Sapiro, *La Guerre des Écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999; Fabrice Thumerel, *Le champ littéraire français au XXe siècle: Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002; Romuald Fonkoua, Pierre Halen e Katharina Städtler (ed.), *Les champs littéraire africains*, Paris, Éditions Karthala, 2001.

<sup>183</sup> H. Verdaasdonk, «Social and Economic Factors in the attribution of literary quality», *Poetics*, n° 12, 1983, pp. 383-395.

<sup>184</sup> Cees J. Van Rees, «How a Literary Work Becomes a Masterpiece: on the threefold selection practised by literary criticism», *Poetics*, vol.12, n°4/5, 1983, pp. 397-417; «How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works», *Poetics*, vol.16, n°3/4, 1987, pp.275-294.

<sup>185</sup> W. de Nooy, «Social networks and classification in literature», *Poetics*, n° 20, 1991, pp. 507-537.

Os críticos ocupam, no modelo teórico construído por Alan Bowness, o terceiro círculo de atribuição de reconhecimento artístico ou, se quisermos, de «construção de reputações» (um aspecto essencial em matéria de arte).<sup>186</sup> Bowness definiu quatro círculos do reconhecimento e, embora o tivesse aplicado às artes plásticas, pode ser transposto para a literatura e enriquecer, assim, a perspectiva sociológica. O primeiro círculo é constituído pelos pares, em geral um grupo pequeno mas cuja opinião é essencial para ganhar reconhecimento, sobretudo se ela for formulada por um nome prestigiado e admirado; o segundo círculo é formado pelos negociantes de arte, os coleccionadores e os compradores de arte, em contacto directo com os artistas (embora não existindo ou pelo menos não ocupando um lugar de destaque na atribuição de prestígio literário, podíamos incluir nesta categoria os editores e, noutros países que não o nosso, o agente literário); no terceiro círculo encontram-se os especialistas, os críticos, os curadores, os comissários de exposições, que exercem a sua actividade, frequentemente, no quadro de instituições públicas; finalmente, o quarto círculo, ou seja, o grande público (mais ou menos iniciado ou profano), quantitativamente importante mas muito distante dos artistas.<sup>187</sup>

Podemos dizer que há dois momentos – interdependentes – que definem a identidade (neste caso dos escritores): o sentimento do seu próprio valor como escritor e o reconhecimento de outrem, das instâncias de consagração, como é o caso dos pares e o da crítica. A confirmação do valor próprio pelos outros é uma dimensão essencial da identidade; é esse reconhecimento que oferece ao autor uma identidade artística. Para que um texto seja considerado, socialmente, como literatura é necessária a aprovação das instituições literárias. Sem a interferência da crítica, um livro pode existir mas não é literatura; só se torna literatura quando é reconhecido e exibido como tal. Ora, a imagem dos livros e dos autores é estabelecida pelas pessoas dedicadas a esta tarefa: os críticos, os outros escritores, os membros de júris de prémios, etc. Os quais estão envolvidos em dois processos produtivos, por um lado escrevem textos que são publicados em livro ou em jornais e revistas e, com isso, ajudam a produzir o conjunto de objectos físicos

<sup>186</sup> Alan Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, 1989.

<sup>187</sup> Trata-se de um modelo em círculos concêntricos cujo interesse reside, segundo Heinrich em *La Sociologie de l'art*, no facto de conjugar três dimensões: por um lado, a proximidade espacial em relação ao artista (este conhece muitos dos seus pares, os coleccionadores e talvez os especialistas), por outro lado, a passagem do tempo em relação à sua vida presente (rapidez dos julgamentos dos pares, curto prazo dos compradores, médio prazo para os especialistas, longo prazo ou posteridade para os simples espectadores); por fim, a importância para o artista do reconhecimento em questão, medido consoante a competência dos juízes (do quarto ao primeiro círculo, consoante o seu grau de autonomização na sua relação com a arte).

conhecidos como literatura; por outro lado, comentam a literatura nas suas recensões, ensaios e entrevistas. A importância dos processos de avaliação e interpretação literária é tal que já foi escrito que a Literatura, com maiúscula e na sua acepção moderna, foi criada pela crítica.<sup>188</sup>

A criação da Literatura pela crítica remonta à segunda metade do século XIX, altura em que a literatura se tornou um tema académico, um objecto de estudo nas universidades – como dizia Roland Barthes, literatura é aquilo que é ensinado – e que a crítica literária se profissionalizou (a integração do estudo da literatura no processo educativo surgiu na sequência dos movimentos de construção dos Estados-Nação, que se serviram dos textos para forjar e celebrar os sentimentos de identidade colectiva).

Dito isto, importa sublinhar que o valor que um crítico atribui ao trabalho de um escritor não é determinado nem pelas propriedades intrínsecas que essa obra alegadamente possui, nem pelos «critérios» através dos quais um crítico defende ter estabelecido o carácter literário de um texto. A qualidade literária atribuída a um livro depende da quantidade de atenção que lhe é dedicada pelas instituições literárias, como as editoras, a crítica literária, a teoria literária, o ensino da literatura, etc. Quanto maior a diversidade de opiniões, quanto maior a legitimidade (autoridade) dos críticos que as proferem e quanto maior a reputação dos sítios onde elas são publicadas, maior o valor literário de uma obra e de um escritor. Logo, a atribuição de valor literário é socialmente determinada; está dependente de factores sociais. E, sendo assim, na valorização de um livro o que é decisivo é o número ou a recorrência dos discursos críticos e não, como geralmente se assume, as suas supostas qualidades intrínsecas. Na expressão de Pascale Casanova, existe uma espécie de «bolsa de valores literários»; Casanova aplica à literatura o conceito de «valor» em sentido económico porque também aí existe apreciação, julgamento da importância e discussão sobre o preço que estamos dispostos a pagar para obter valor literário (um valor que está sujeito, tal como as acções na bolsa, a flutuações).

Segundo H. Verdaasdonk, uma vez que os críticos não definem a qualidade e a natureza dos textos literários com base em «considerações artísticas», a distinção entre aquilo que é «literário» e «não literário» é arbitrária. E, portanto, o atributo «arte» diz essencialmente respeito àqueles textos considerados legítimos pelos membros das instituições culturais dominantes, que são quem detém a autoridade para julgar a

---

<sup>188</sup> Peter Widdowson, *Literature*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1999.

natureza e a qualidade de uma obra de arte. Além disso, como os críticos não conseguem provar os seus juízos (as suas afirmações têm por base afirmações normativas e valorativas que não são susceptíveis de verificação nem de refutação, ou seja, não são empiricamente testáveis), é tudo uma questão de crença. Assim, o estabelecimento de uma imagem artística pode ser vista como um processo do que Bourdieu designa como «produção da crença».<sup>189</sup> Crença no valor simbólico da literatura, crença nas actividades de consagração e de legitimação dos críticos e especialistas, crença no talento artístico deste ou daquele escritor; crença na função distintiva e edificante do consumo de arte, etc.

Na realidade, trata-se de convencer os leitores (bem como os outros críticos e também os escritores) de que uma obra é literatura (boa, muito boa, excelente, etc.), logo, merecedora de atenção. Ora, o sucesso ou a capacidade de persuasão de um texto teórico está dependente, em grande medida, do seu grau de aceitação e da autoridade dos críticos e membros de outras instituições literárias que o corroboram. Esses textos são dirigidos não apenas aos leitores mas também, e por vezes especialmente, aos próprios produtores de literatura. Assim, a aceitação de uma consideração estética por parte dos outros especialistas funciona como um teste de validade, pode mesmo dizer-se que a aprovação dos pares é a forma mais elevada de reconhecimento para os críticos.

Quer isto dizer que os críticos ou as pessoas que comentam a literatura (muitas vezes, eles próprios, também escritores), especialmente nos jornais e nas revistas, são mutuamente dependentes, têm de procurar a adesão dos pares para as suas apreciações de forma a «fazerem um nome». E de forma a fazer um nome, a obra de um autor tem de ser comparada com a obra dos seus contemporâneos e predecessores. Assim, as reputações assentam também nas afinidades e diferenças artísticas entre autores, o mesmo se aplicando aos críticos. Depois de finalmente adquirida uma reputação e à medida que esta vai sendo cada vez maior, a necessidade de alinhamento diminui e o desejo de fazer um nome por si só torna-se o objectivo principal.

A produção simbólica, ou reputação, é caracterizada pela «orquestração», na medida em que as afirmações dos críticos tendem a tornar-se mais parecidas ao longo do tempo. Na verdade, as análises da recepção crítica dos livros de um autor mostram que os críticos confiam ou baseiam-se nas avaliações anteriores e nas afirmações feitas

---

<sup>189</sup> Pierre Bourdieu, «La production de la croyance», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1977, pp. 3-43.

pelo próprio autor.<sup>190</sup> É essa orquestração dos juízos críticos que está na origem da reputação dos autores e dos críticos. O facto de os conhecedores aceitarem o discurso de um crítico sobre o texto de um autor implica que eles aceitam a sua autoridade e sua capacidade para avaliar a literatura.

Tanto mais que além da publicação, não existe um instrumento para definir ou regular a profissão das letras, seja como escritor, seja como crítico. Nos jornais, por exemplo, é porque não existe uma autoridade formal nem mecanismos de credenciação para determinar quem possui qualificações para fazer crítica literária que os actores, desde logo, tendem a formar um espírito corporativo. Como essas condições formais de entrada não existem, as ligações interpessoais, os círculos de amigos e de colegas ganham particular importância na obtenção de empregos e de oportunidades, o que faz com que todos precisem e dependam uns dos outros. Quantos mais conhecimentos, maior a capacidade de mobilizar os pares para os seus próprios interesses, o que foi designado por Bourdieu como «capital social».

Apesar disso, entre os críticos existem diferenças e estabelecem-se hierarquias com base, por exemplo, na maior ou menor capacidade social e retórica de suscitar adesão. Entre os indicadores de natureza social, refiram-se: o prestígio do jornal, da revista ou da editora em que o crítico escreve; a profissão do crítico (por exemplo, professor universitário); a sua experiência como crítico, ou seja, a regularidade da sua intervenção; a dimensão do espaço que lhe é conferido nessas publicações para exercer a sua actividade. Depois, temos os indicadores de natureza retórica, também eles responsáveis, como é óbvio, pela plausibilidade da crítica: a qualidade reconhecida à sua escrita; o nível de erudição ostentado ou a quantidade de referências à tradição literária; a terminologia utilizada para descrever e analisar as obras; as estratégias argumentativas. São estes, em suma, alguns dos indicadores do sucesso de um crítico e da sua aceitação por parte dos outros críticos, dos escritores e dos leitores em geral. Tal aceitação acontece, por exemplo, quando a caracterização e análise que ele faz de um livro ou de um autor é adoptada por outros críticos. A aprovação dos colegas, como dissemos antes, é a confirmação mais alta do valor dos seus juízos críticos (daí que a audiência privilegiada pelos críticos sejam os outros críticos). Na verdade, um crítico

---

<sup>190</sup> Sobre este fenómeno, vejam-se C. J. Van Rees, «How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works», *Poetics*, vol.16, nº3/4, 1987, pp.275-294; John Rodden, *The politics of literary reputation: The making and claiming of "St. George" Orwell*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1989; Harry Ritchie, *Success stories: Literature and the media in England, 1950-1959*, Londres/Boston, Faber and Faber, 1988.

pretende não apenas produzir, nos leitores, a crença no valor que ele atribuiu a um livro, como também produzir uma crença no seu próprio valor enquanto crítico e enquanto especialista com competência para considerar um livro como literatura (ou como não literatura).

Se os críticos fazem a reputação dos escritores, estes, por sua vez, também fazem a reputação dos críticos: os autores (principalmente aqueles com muito prestígio) ao aceitarem um discurso crítico (por exemplo, convidando um crítico para prefaciar um livro) aceitam simultaneamente a autoridade do crítico e a sua legitimidade para avaliar literatura. Logo, a carreira de um crítico está intrinsecamente ligada ao sucesso dos autores que ele valoriza.

Intimamente ligada à diferenciação entre críticos, está a divisão da crítica em três grandes espécies, que são complementares entre si: a jornalística; a ensaística; e a académica. Uma obra que não passa pelo crivo destes três níveis de crítica corre o risco de cair no esquecimento. Hierarquicamente, a crítica jornalística é a menos prestigiada e aquela que possui menos autoridade, ao passo que a crítica académica tende a ser a mais legítima e aquela com maior estatuto social. A primeira costuma ser repreendida por esta última, que a considera superficial e incapaz de prestar atenção suficiente às obras importantes. Ou seja, a crítica académica considera os seus critérios de selecção, interpretação e análise mais adequados dos que aqueles em que se estriba a crítica jornalística. Todavia, nenhum dos três níveis de crítica pode dizer que possui, em relação aos outros, uma melhor capacidade selectiva. Todas elas assentam em bases epistemológicas e metodológicas muito frágeis e se baseiam em premissas normativas e em juízos de valor sobre o que deve ser a boa literatura. E o reconhecimento da crítica jornalística (que acompanha, comenta e analisa a literatura contemporânea, aquela que vai sendo publicada todas as semanas e todos os meses), apesar de todos os diagnósticos pessimistas, continua a ser fundamental na criação da identidade de escritor.

Os mercados muito pequenos, como o português, oferecem poucas oportunidades de carreira nesta área. Portanto, o capital específico do campo – o reconhecimento – não abunda. Sendo escasso, os membros do meio entram em competição. Isso verifica-se, principalmente, nas relações entre gerações diferentes, já que os novatos se vêem obrigados a desafiar as reputações estabelecidas e os autores e críticos conhecidos, por sua vez, têm de defender as suas posições. Como defende W. de Nooy, as classificações literárias, além de terem uma função ritual, servem também para

estabelecer ou atacar alinhamentos no interior do campo literário, ou seja, para reforçar ou consolidar as posições<sup>191</sup> (o que faz com que os interesses dos críticos sejam não apenas complementares mas também, simultaneamente, divergentes).

Uma questão que se coloca em relação aos críticos é a de saber se os devemos incluir entre os receptores ou entre os mediadores culturais. Segundo Nathalie Heinich, isso depende do tipo de reconhecimento e de difusão das obras: para as obras de difusão imediata ou que obedecem a critérios que não são especificamente literários, os críticos não passam de receptores; para as obras de distribuição mais difícil, de difusão lenta, mais dependentes da acção da posteridade, os críticos exercem como mediadores.<sup>192</sup> Neste último caso, os mediadores contribuem também para a própria criação das obras, uma vez que os procedimentos de acreditação (publicações, críticas, etc.) são parte integrante da proposição artística, fazendo da arte um jogo a três, entre produtores, mediadores e receptores. Na realidade, a arte não pode prescindir destes três elementos.

Assim, a actividade dos críticos pode ser analisada do ponto de vista de uma sociologia da recepção, permitindo-nos ir além de uma «história da fortuna crítica», tal como a praticam tradicionalmente os estudos literários. Foi o que fez, na Alemanha, Joseph Jurt, que na sequência dos trabalhos de Bourdieu e centrando-se na obra de Bernanos, pôs em evidência o vínculo estreito entre a posição social ou política dos críticos e as suas tomadas de posição estéticas.<sup>193</sup> De facto, Jurt demonstrou que existia uma relação entre os discursos dos jornalistas e as preferências ideológicas do órgão para o qual escreviam. Mas pode também adoptar-se uma perspectiva inspirada na antropologia dos valores, pondo em evidência os diferentes regimes avaliativos adoptados pelos críticos, como é o caso de Pierre Verdrager, que reconstituiu a lógica dos diferentes julgamentos de valor estabelecidos a propósito de Nathalie Sarraute, oscilando entre a valorização da inspiração e a valorização do trabalho.<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> W. de Nooy, «Social networks and classification in literature», *Poetics*, nº 20, 1991, pp. 507-537.

<sup>192</sup> Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.

<sup>193</sup> Joseph Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

<sup>194</sup> Pierre Verdrager, *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par l'apresse*, Paris, L'Harmattan, 2001.



### 1.11. O campo literário mundial

Partindo dos conceitos de «campo literário» de Pierre Bourdieu e de «economia-mundo» de Fernand Braudel, que defendia que para dar conta da globalidade e da interdependência dos fenómenos devemos adoptar a escala mundial, Casanova desenvolveu a ideia de um «espaço mundial das letras» (e com isso estendeu a análise de Bourdieu, originalmente limitada ao caso francês), ou seja, do espaço literário como uma realidade global.<sup>195</sup> Quer isso dizer que as literaturas nacionais devem ser pensadas tendo em atenção, não só as variáveis específicas a cada espaço literário, mas também a posição que ocupam na correspondente estrutura mundial, cujos efeitos se fazem sentir, naturalmente, nas literaturas nacionais e nos seus respectivos escritores.<sup>196</sup> Só percebendo a natureza dessas posições é que as práticas e tradições adquirem verdadeiramente sentido. E isso é verdade, em particular, nos meios intelectuais, cujos actores são dos mais activos no intercâmbio cultural entre diferentes países. De facto, a actividade literária de uma nação não se define unicamente através da sua relação com a sociedade e cultura próprias, mas também, de uma maneira mais ampla, da sua relação com as características e os debates intelectuais das distintas culturas (daí a recorrência dos fenómenos de transferência e imitação). Os territórios que constituem cada espaço literário são independentes dos traçados políticos e as suas fronteiras não coincidem com as fronteiras nacionais. Assim se explica a incapacidade do critério da divisão nacional entre literaturas para apreender os diferentes recursos que circulam no espaço mundial, a sua distribuição desigual e, consequentemente, as relações internacionais de dominação e subordinação literária (que aliás podem existir sem que isso traduza qualquer opressão ou subjugação a nível político, o que ao mesmo tempo funciona como indicador da autonomia relativa da esfera literária). Esse espaço literário mundial define-se, segundo Casanova, como um complexo hierárquico global de literaturas nacionais, um espaço dividido pela competição entre literaturas nacionais, que visam conquistar o máximo possível de poder, e unificado pelos movimentos transnacionais e translinguísticos que essa competição engendra.

<sup>195</sup> Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001 (edição original de 1999, Paris, Éditions du Seuil, *La République mondiale des Lettres*).

<sup>196</sup> É curioso constatar que Fernando Pessoa, já no início do século XX, defendia algo parecido. Depois de ler o inquérito literário organizado pelo jornalista Boavida Portugal nas páginas do jornal *República* (Setembro-Dezembro de 1912), Pessoa reagiu à posição de Adolfo Coelho dizendo o seguinte: «num inquérito à nossa vida literária há a estudar: 1 – o meio social em que esse movimento literário se dá; 2 – o meio europeu literário com que esse movimento está em relação; 3 – o meio literário passado, nacional e estrangeiro, que serve de tradição ao movimento literário», em Fernando Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 66.

O estudo sociológico da literatura deverá pois incluir entre os seus instrumentos interpretativos ou os seus factores explicativos esta dimensão das relações de poder e de concorrência entre literaturas nacionais, desde logo porque ela tem, indubitavelmente, um impacto nas trajectórias dos escritores, na produção dos textos e nos mecanismos de consagração. Para se perceber plenamente as revoluções nacionais e literárias que se estenderam um pouco por toda a Europa do século XIX, é necessário adoptar uma perspectiva global como esta.

Remetendo-nos para esse período, tomamos consciência da dificuldade de discutir a literatura abstraíndo-nos das suas condições nacionais de existência. Ao se distinguirem uns dos outros, isto é, ao afirmarem as suas diferenças mediante rivalidades e lutas – lutas, em grande medida, entre línguas e literaturas rivais, os grandes «marcadores» de diferença e os grandes instrumentos que permitiam às nações «explicar-se» e «justificar-se» –, os Estados europeus foram nascendo e integrando-se no campo político internacional. O nascimento da literatura como campo semi-autónomo decorreu, assim, de um processo paradoxal, que se inscreve na própria história política dos Estados; ou seja, a autonomização da literatura fez-se inicialmente com a autonomia política e não contra ela: a conquista da liberdade dos espaços literários nacionais obteve-se a partir da autonomia conquistada por cada âmbito político nacional (como aconteceu aliás nos processos de descolonização, o que questiona o fundamento da tese de Bourdieu sobre a autonomia em maus lençóis).<sup>197</sup> Só depois a literatura se foi despolitizando e libertando da sua ligação original às instituições nacionais que tinham contribuído para a instituir e legitimar. Temos assim um triplo movimento: primeiro, o acesso de diversas partes do mundo à independência nacional, onde foi crucial a instrumentalização da literatura, e sua entrada no espaço mundial; segundo, emancipação literária face às imposições políticas; terceiro, criação de um campo literário internacional definido pela competição entre as diferentes literaturas nacionais. Ora, tendo em conta que as histórias nacionais não são apenas diferentes mas também desiguais (e rivais), os recursos literários, sempre marcados pelo selo da nação, são igualmente desiguais e repartem-se desigualmente entre os universos nacionais. Os efeitos desta estrutura pesam sobre as literaturas nacionais e, em particular, sobre os escritores, pelo que as práticas e as tradições, as formas e as

---

<sup>197</sup> Veja-se, em particular, o texto de Denis Saint-Jacques sobre o Canadá em Alain Viala e Denis Saint-Jacques, «A propos du champ littéraire, histoire, géographie, histoire littéraire», *Annalles HSS*, 49e année, n° 2, 1994, pp. 395-406.

estéticas vigentes numa determinada nação literária só conseguem adquirir o seu sentido genuíno à luz da posição que esse espaço literário nacional ocupa na estrutura mundial, ou seja, a configuração das literaturas nacionais não é independente das hierarquias do universo literário mundial.

Deste modo, toda a história do espaço literário mundial, tanto no seu conjunto como no interior de cada espaço nacional que o compõe, caracteriza-se por uma dependência inicial relativamente à política nacional, só depois sendo seguida por um processo de autonomização (que não anula completamente essa sua dependência original). De uma forma geral, as novas nações independentes, obedecendo aos mesmos mecanismos político-culturais, formularam reivindicações linguísticas, culturais e literárias, tornando as ideias de nação e de literatura inseparáveis. A Nação apropriou-se dos textos criativos – para através deles engendrar uma cultura e um sentido de unidade nacionais, ou seja, para construir uma identidade colectiva, por isso os institucionalizou nos programas de ensino e assim se formaram os cânones – e a literatura apropriou-se da Nação. Uma e outra reforçaram-se e consolidaram-se mutuamente.

### **1.12. Howard Becker e os mundos da arte**

Chefe de fila da sociologia interaccionista norte-americana, Howard Becker toma como ponto de partida da sua análise não os criadores nem a caracterização das suas posições estruturais, mas uma descrição das acções e interacções que estão na origem das obras de arte. Trata-se de estudar, como afirma na introdução, «as estruturas da actividade colectiva em arte», dentro de uma tradição «relativista, céptica e democrática», que se inscreve numa postura oposta à estética e à sociologia tradicional da arte, orientadas para uma análise da «obra-prima». Becker aplica esta lógica a vários terrenos, desde a literatura à música, passando pela fotografia e pelas artes plásticas, com o objectivo de demonstrar a necessária coordenação das acções num universo obrigatoriamente múltiplo: a multiplicidade dos momentos da actividade (concepção, execução, recepção), dos tipos de competências (como é visível nos créditos dos filmes) ou das categorias de produtores (onde distingue o «profissional integrado», o «franco-atirador», o «artista popular», o «artista ingénuo»). Quando se estuda a experiência real nas actividades artísticas, verificamos que elas são essencialmente colectivas, coordenadas e heterónomas, ou seja, estão submetidas a constrangimentos materiais e sociais exteriores aos problemas especificamente estéticos.

De certo modo, ao mostrar que uma obra existe graças à cooperação de uma rede complexa de actores – por exemplo, editores para editar, impressores para imprimir, leitores para comprar, críticos para comentar, especialistas para a identificar, historiadores para a descrever e interpretar, sendo estes últimos três responsáveis pela «construção dos valores artísticos» – a obra de Becker desconstrói algumas das concepções tradicionais da estética, como a individualidade do trabalho criador ou a originalidade ou singularidade do artista. E tal como na sociologia dos campos, o objecto de Becker é a experiência concreta e não as representações que os actores fazem, aparecendo estas apenas a título de ilusões a denunciar. O que faz com que tanto Becker como Bourdieu tenham em comum uma vontade de desmistificar as crenças do senso comum na autonomia da arte e na singularidade do génio artístico.

### **1.13. A sociologia da singularidade de Nathalie Heinich**

Em França, uma das principais alternativas à teoria dos campos de Bourdieu tem sido protagonizada por Nathalie Heinich, cujos trabalhos, inscritos na tradição da sociologia compreensiva weberiana, se centram na problemática identitária dos escritores. A autora defende, em várias obras, que a sociologia da literatura, em certos casos, ainda não conseguiu libertar-se da «estética sociológica», fortemente marcada por uma normatividade positiva, que centrando-se exclusivamente no valor das obras e recusando-se a analisar e a questionar as condições que explicam os juízos críticos assentes nos critérios da «beleza» ou da «arte», acabam por aceitar e reproduzir as preferências estéticas originadas no próprio meio literário.<sup>198</sup>

Por outro lado, uma parte significativa das investigações em sociologia da literatura, considera também Heinich, tem estado dominada por um «empirismo positivista» ou por um «sociologismo» igualmente normativo mas num sentido crítico, que na linha de Bourdieu visa «desconstruir» as «crenças estetas». Heinich considera-o um sociologismo porque, para a teoria dos campos, o social é visto como o fundamento, a determinação última da individualidade, da singularidade e do particular, ou seja, as preferências literárias de um indivíduo são sempre interpretadas como resultado da sua posição no espaço social, colocando o acento tónico na exterioridade dos seus condicionamentos e na sua determinação por propriedades adquiridas e enraizadas numa

---

<sup>198</sup> Particularmente em *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.

cultura. Analisa as obras naquilo que elas têm de social, ligando-as ao seu contexto ideológico ou material. O grande motor da sociologia da literatura nos últimos anos tem sido, segundo Heinich, esta postura crítica contra a «crença» nas qualidades estéticas intrínsecas e na irredutível singularidade dos criadores (que surgiu com o modelo romântico). Trata-se, portanto, de desmontar as ideologias associadas à escrita, provando que as crenças, as ideias feitas e os mitos populares em que assenta a arte não têm qualquer fundamento.

Ao concentrar-se nesse objectivo, argumenta Heinich, esta sociologia não consegue compreender a lógica ou a razão dessas crenças (ainda que ilusórias) para os actores. Percebe que há representações que são ficções e que essas ficções se tornam crenças, mas não percebe que elas também podem construir, tão eficazmente como os elementos objectivos – senão mesmo mais – uma identidade. Segundo Heinich, pelo contrário, se reduzirmos as representações literárias (imaginárias e simbólicas) ao estatuto de «ilusões» a denunciar, perderemos a capacidade de compreender a sua coerência e a sua lógica aos olhos dos actores, o que significa passar ao lado da especificidade da sua relação com a escrita e, em geral, com a literatura. Se essa relação consiste precisamente numa representação da criação como individual e inspirada, mais que como colectiva e coerciva, a sociologia não deveria assumir também como sua tarefa, pergunta-nos Heinich, compreender as razões que os actores possam ter para se agarrarem a essas representações, qualquer que seja o seu grau de pertinência em relação aos objectos em questão? E será que o papel da sociologia é apenas demonstrar a relatividade dos valores, ou não será também compreender de que modo e porque é que os actores os consideram valores absolutos?

Vejamos um exemplo. Muitos escritores costumavam declarar-se autodidactas, apesar de terem frequentado o ensino superior. Numa perspectiva explicativa e factual, assente nos factos ou nas provas de realidade, o sociólogo dirá que se trata de uma autodidaxia imaginária, que esses escritores se limitam a reproduzir o «mito do autodidacta». Numa perspectiva compreensiva, fundada na análise dos valores, esse mito não té uma ilusão irracional, é antes uma consequência das representações modernas do artista, que após a época romântica passaram a privilegiar o dom

individual sobre a aprendizagem, o mérito pessoal sobre a transmissão colectiva de recursos, a inspiração sobre o trabalho.<sup>199</sup>

Bourdieu, assim como Becker, fazem aquilo que Heinich chama uma «redução ao geral», ou seja, tentam mostrar que um artista e uma obra são o produto de um contexto económico, de uma classe social, de um *habitus*, de um mundo de interacções sociais. Porém, o facto de o seu objecto ser a experiência real não evita uma certa simplificação analítica, já que reduz a pluralidade de dimensões de um campo – e a própria pluralidade dos campos – a um princípio de dominação que não permite ter verdadeiramente em conta a pluralidade de princípios de dominação, mesmo que ela possa ser teoricamente admitida. Legitimidade, distinção e dominação fazem sentido num mundo unidimensional, onde se opõem, de forma unívoca, o legítimo e o ilegítimo, o distinguido e o vulgar, o dominante e o dominado. Porém, a multiplicidade das ordens de grandeza, dos registos de valor, das modalidades de justiça introduzem complexidades e ambivalências: os dominados num regime de valorização podem ser dominantes num outro regime. Assim, a denúncia por parte de um artista contemporâneo da dominação das multinacionais no mercado da arte não faz dele, longe disso, um «dominado», nem mesmo um «marginal». Ele pode ter essa posição e, simultaneamente, ser denunciado por outros artistas como fazendo parte do pólo «dominante» da arte contemporânea, que é sustentado pelas instituições. Além disso, se um artista se apresenta como «marginal», isso pode fazer parte da lógica do seu trabalho e das próprias condições do seu êxito.

Isto só quer dizer uma coisa: que as ordens de grandeza são múltiplas, plurais<sup>200</sup> e heterogêneas, de tal maneira que certas posições podem ser, consoante as

---

<sup>199</sup> Entre os antecedentes deste programa de investigação em sociologia da arte encontramos Otto Rank e Max Scheler, que construiu uma tipologia dos grandes homens, situando o artista no conjunto de processos de singularização e de valorização dos seres considerados como excepcionais: Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983 (1ª ed. 1909); Max Scheler, *Le Saint, le Génie, le Héros*, Fribourg, Egloff, 1933 (1ª ed. 1933). Na mesma linha, Ernst Kris e Otto Kurz investigaram as representações do artista, partindo do estudo das biografias e dos motivos recorrentes (nas suas obras) que sugerem um imaginário colectivo, onde encontramos as ideias de heroicização, de dom inato, de vocação precoce, de virtuosidade, de magia da arte ou de poder sobrenatural das obras: Ernst Kris e Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2007 (edição original: *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A historical experiment*, 1934). Refira-se ainda o caso de Roger Bastide, que tentou identificar as «representações colectivas que uma dada sociedade faz do artista», encarando ao mesmo tempo a arte como uma instituição produtora de representações: Roger Bastide, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 1997 (1ª edição de 1945).

<sup>200</sup> Esta referência à pluralidade encontra-se em vários autores da sociologia, desde Michael Walzer, com as suas «esferas de justiça», até Boltanski e Thévenot, com a sua análise das operações de justificação desenvolvidas pelos actores a partir de uma pluralidade de «mundos» de valores, passando pelos «quadros da experiência» de Goffman.

circunstâncias e os pontos de vista, legítimas e ilegítimas, tal como aqueles que ocupam essas posições podem ver-se numa situação simultaneamente dominante e dominada. É isso que explica que um editor de renome ou um júri de um prémio literário estejam expostos à crítica mais severa formulada a partir do interior do próprio meio. Se por um lado são dominantes pelo poder profissional ou institucional que representam, por outro lado são desprezados por aqueles que «dominam». Uns e outros não partilham os mesmos valores e não aplicam aos mesmos objectos os mesmos registos de valor, de maneira que aquilo que é legítimo para uns não é o para os outros. Face a esta pluralidade e variabilidade dos valores, a dominação não pode deixar de ser relativa.<sup>201</sup> Desde logo, porque os «valores dominantes» – no sentido em que são os mais difundidos, os mais comuns, os mais «normais» –, não são necessariamente os valores dos dominantes (o que contraria as teses marxistas).

A sociologia da dominação, em particular, além de se esquecer da descrição concreta das interacções efectivas, muito mais complexas do que aquilo que sugere a sua redução a uma relação de forças entre dominantes e dominados, acaba por sentir também alguma dificuldade em pensar as interdependências entre os actores e as instituições nas redes de acreditação cruzadas, onde mesmo os mais poderosos não podem fazer o que quiserem, porque correriam o risco de perder a sua credibilidade. Mais do que fazer a denúncia das relações de dominação, deveríamos centrar-nos nas relações de interdependência, para compreender de que maneira – sobretudo em arte – o reconhecimento recíproco é um requisito fundamental da vida em sociedade, irredutível às relações de força ou à «violência simbólica».

O investigador, do ponto de vista de Heinich, não deve ignorar ainda o facto de que muitos actores, nos meios artísticos, vivem ou experimentam as representações como reais e não como «imaginárias» ou como «erradas». Esta questão coloca-se particularmente num meio como o literário, organizado em torno de normas muito flexíveis e em larga medida implícitas. Ao contrário do que acontece noutros meios, como o burocrático, por exemplo, a conduta literária não é regida por um regime estrito de regulamentações ou de normas disciplinares, os comportamentos são determinados, não por uma lógica de regras formais, mas pelas percepções e pelos sentidos subjectivos dos actores.

---

<sup>201</sup> *Idem*, p. 44.

De facto, quando estudamos o meio literário, os critérios clássicos da sociologia das profissões – rendimentos, diplomas, pertença às associações profissionais – são de muito difícil aplicação. Desde logo, a actividade literária pode ser exercida sem passar pelo ensino, para não falar do fenómeno, bastante frequente, da segunda profissão, aquela onde os escritores vão buscar o essencial dos seus rendimentos. Quer dizer, portanto, que se trata de um meio que vive muito das representações dos próprios actores e que, por isso, não pode ser estudado sem se prestar a devida atenção aos motivos e aos sentimentos das pessoas responsáveis pelo seu funcionamento.

Assim, ao escolher não captar a coerência das representações aos olhos dos actores, a sociologia crítica passa ao lado da especificidade da relação dos indivíduos com a arte. E se essa relação gira precisamente em torno de uma representação da criação como individual e inspirada, mais que como colectiva, não deveria a sociologia assumir também como sua tarefa compreender as razões que os actores possam ter para se agarrarem a essas representações, qualquer que seja o seu grau de pertinência ou de verdade em relação aos objectos em questão? Por outras palavras, se aquilo que se pretende explicar é essa especificidade – por exemplo, os criadores vendo-se a si próprios como seres singulares – então ela não deve ser negada, banida ou simplesmente anulada, como se não existisse (a sociologia de Nathalie Heinich é, neste sentido, uma sociologia da especificidade dos valores literários). Ao mesmo tempo, será que a sociologia deve concentrar todos os seus esforços em demonstrar que a criação estética é colectiva – caso da sociologia interaccionista de Becker – e não individual, como os próprios actores pensam? E será que nos satisfaz uma sociologia que diz tudo acerca do seu objecto, excepto precisamente aquilo que constitui a característica que lhe é mais própria?

A resposta de Heinich a estas perguntas é claramente negativa, porque essa dimensão colectiva é uma característica de quase todas as actividades profissionais, não sendo isso, portanto, que faz a especificidade do fenómeno artístico. Pelo contrário, o que lhe confere a sua particularidade é o facto de a arte ser percebida e vivida como individual. Desprezar isso, baseando-se apenas na sua dimensão real e materialmente observável pode ser uma perspectiva interessante, mas não deixará de estar incompleta, já que desconhece verdadeiramente a identidade dos actores do meio artístico, cujas raízes estão justamente nas suas dimensões imaginárias e simbólicas.



Segundo Heinich, a postura crítica revela ainda uma enorme incompreensão acerca da própria noção de valor. Questão fundamental em sociologia, a relação com os valores deve assentar numa argumentação axiológica e não em provas de realidade. É que os valores remetem para as motivações ou objectivos dos actores, não para as constatações de facto. A sociologia não se limita à descrição do real: se aceitarmos que «os seres se definem tanto pelas suas quimeras como pela sua condição real»,<sup>202</sup> então o domínio que pertence ao sociólogo cobre também essas «quimeras», essas representações – imaginárias ou simbólicas – que os actores fazem de si próprios e da sua actividade

Devemos então tentar compreender a lógica subjacente às representações que os indivíduos fazem das actividades criadoras (por exemplo, a dimensão simbólica dos significados que pode revestir a palavra «escritor»). A sociologia é tão ou mais produtiva se tiver como missão descrever a forma como os actores investem num ou noutro valor, como os incorporam nos objectos, como os inscrevem nas instituições, procurando explicitar as representações e a sua coerência do ponto de vista dos actores, tentando compreender como estes as constroem, as justificam e as aplicam nas acções e nos discursos. Aliás, os discursos são uma das fontes principais da sociologia da literatura, precisamente porque a especificidade do literário passa também pelo facto de gerar um enorme manancial de textos. Discursos onde se incluem as polémicas e as controvérsias, que são para o sociólogo um lugar privilegiado para observar «as referências comuns, os esquemas perceptivos, os quadros axiológicos».<sup>203</sup> As polémicas são excelentes indicadores dos diferentes sistemas de valores do meio literário, dos diversos registos de justificação ou das diferentes interpretações apresentadas pelos actores e em nome dos quais se manifestam o apoio, a indignação ou a revolta.

Este ponto de vista teórico é apresentado por Heinich como uma «postura a-crítica», ligada à tradição americana da etnometodologia e a diversas tendências actuais da sociologia francesa, em particular a antropologia das ciências e das técnicas (Bruno Latour) e a sociologia da justificação (Luc Boltanski e Laurent Thévenot), que passam por levar a sério as tomadas de posição e as representações dos actores, não reduzindo os seus conflitos a «estratégias de distinção», a exercícios de «violência simbólica» ou de «dominação» dos «legítimos» sobre os «ilegítimos», e os discursos de tomada de

<sup>202</sup> Paul Bénichou, citado em Nathalie Heinich, *Être écrivain...*, p. 12.

<sup>203</sup> Heinich, *Ce que l'art*, p. 41.

posição a ficções a desmistificar. O que Heinich pretende, sobretudo, é «pôr em evidência a pluralidade de regimes de acção e de regimes axiológicos que permitem aos actores pronunciar-se sobre a verdade científica ou os valores morais».<sup>204</sup> Ao privilegiar

a explicitação das linhas de força internas sobre a explicação pelas causas externas, uma tal perspectiva aproxima-se da atitude antropológica, já que considera os actores não como vítimas de crenças erradas mas como os autores ou os manipuladores de sistemas de representação coerentes.<sup>205</sup>

O sociólogo não deve tomar uma posição relativamente aos sistemas de valores, deve antes «seguir os actores» na lógica dos seus argumentos e das suas acções e nos recursos que lhes permitem pô-los em acção.

Por outro lado, se não compete ao sociólogo denunciar a «crença» como uma ideologia, como uma representação ilusória, como um valor falso ou como uma «construção social» (logo artificial), ele também não tem de «acreditar» na singularidade da inspiração do criador. Trata-se, na verdade, de suspender todo o juízo de valor, aquilo a que Max Weber chamava «neutralidade axiológica», o que pressupõe uma ruptura muito mais radical com os estudos tradicionais sobre a literatura. Caso contrário, a compreensão dos valores e das representações pode resvalar para uma atitude de adesão, tornando-se numa defesa ou exaltação do literário, ou para uma crítica e desconfiança hostil contra o carácter ilusório ou alienante da crença, porque imposta aos dominados pelos dominantes (que exercem assim sobre os primeiros uma «violência simbólica»). A sociologia dos campos, que tem penetrado em alguns mundos da cultura e sido aceite por alguns dos seus actores, pode dar origem a uma perversidade, segundo Heinich, produzindo efeitos de culpa ou de auto-culpabilidade. De facto, os actores dotados de notoriedade ou de poder convertem-se, ao ocuparem uma posição dominante, em criadores de ilusões e em promotores ou cúmplices de exercícios de legitimação, que segundo o sociólogo são ilegítimos, porque assentes em premissas falsas ou mistificadoras.

Veja-se a questão do «dom», que encarna os valores associados à singularidade e que tende a mobilizar perspectivas ideológicas. Ao apontar para um privilégio raro e para uma qualidade natural (logo incontestável), dá origem a tensões e disputas ideológicas entre aqueles que acreditam no dom (e para os quais as hierarquias na literatura são naturais, auto-evidentes), logo indiferentes ou contrários aos argumentos

---

<sup>204</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>205</sup> *Idem*, p. 33.

da igualdade entre os seres humanos (posição de direita), e aqueles que não acreditam, porque aceitar a existência de privilégios ou de valores inatos implicaria admitir a injustiça original do mundo e renunciar à ideia do carácter adquirido das competências e dos recursos (posição de esquerda).<sup>206</sup> É isto que explica que muitos investigadores acabem por tomar uma posição sobre os valores dos actores, vendo-se frequentemente divididos, como aconteceu na Escola de Frankfurt, entre a denúncia democrática do elitismo artista e a exaltação esteta dos valores anti-burgueses. Trata-se de duas posturas igualmente legítimas, mas cada uma no seu regime de justificação, inscritas em ordem de valores próprias a cada uma delas: por um lado, a igualdade de acesso à cultura, a democratização da arte, a partilha das riquezas artísticas, o direito à educação; por outro lado, a qualidade artística, a lógica interna à criação, a especificidade da postura estética, a necessidade de não subordinar as obras do espírito à lei do mercado, às audiências e aos gostos de curto prazo do grande público. Em suma, segundo a taxonomia de Boltanski e Thévenot, o «mundo cívico» ou, o «mundo da inspiração», da preocupação esteta com a criação pura.

Será que é função da sociologia, pergunta Heinich, servir como uma espécie de contrapeso aos valores dos dominantes, porque enganadores e elitistas? Não será que a sociologia, ao impor, em nome da ciência e contra as crenças dos actores, análises que segundo ela são verdades objectivas, não está também a exercer uma «violência simbólica»? Em vez de adoptar uma orientação normativa, opondo-se, pelo seu tom de denúncia, aos juízos de valor do meio literário ou mostrando que as obras, longe de serem originais e autónomas, não passam de produtos de determinações económicas, sociais e políticas (ou seja, são uma construção social), deve o sociólogo pronunciar-se sobre a natureza, a essência e a adequação dos valores (seguindo o preceito weberiano da neutralidade axiológica) e adoptar uma orientação analítico-descritiva, tomando os valores, ou melhor, a relação que os actores estabelecem com os valores como seu objecto de investigação. Trata-se de uma decisão crucial, como dissemos, pois estamos perante um objecto – a arte – que, por definição, está carregado de valorizações. De tal maneira que mostrar a variabilidade dos juízos estéticos ou negar objectividade aos valores das obras de arte, demonstrando a sua falta de adequação à realidade, é

---

<sup>206</sup> Heinich, *Être écrivain...*

facilmente visto como uma tomada de posição onde se nega toda e qualquer realidade, por exemplo, às emoções que elas possam suscitar.<sup>207</sup>

Este «construtivismo a-crítico» deve então basear-se numa perspectiva histórica, de modo a descrever as oscilações ou os deslocamentos de que as representações poderão ter sido objecto, mostrando como é que a singularidade se tornou um valor artístico para apreciar as obras mas também os seus criadores (por exemplo, o critério da singularidade só começou a dominar a arte no século XIX, resultado de um processo que marcou a passagem de um regime artesanal para um regime profissional). Como diz Heinich, esta perspectiva histórica não visa criticar a ilusão da singularidade como algo intrínseco à natureza da arte, mostrando o seu relativismo epocal. Trata-se de uma construção histórica com fins heurísticos, que pretende tão-somente observar o funcionamento do regime de singularidade e a forma como a arte se tornou uma actividade socialmente valorizada:

A perspectiva histórica do sociólogo torna-se então, como em Norbert Elias, um instrumento para pôr em evidência as constantes estruturais, aplicadas não ao próprio objecto – as obras de arte, os artistas – mas à forma como os actores percebem e tratam esse objecto.<sup>208</sup>

Assim, o que se estuda aqui não é a singularidade ou a excepionalidade, mas as formas de as constituir, de as assinalar, de as figurar, de as avaliar como tais. Como é óbvio, o regime de singularidade – apesar de menosprezar tudo o que remete para o comum – releva de operações colectivas, consubstanciadas normalmente nos «motivos» ou nos «tipos». Por exemplo, o motivo da «morte prematura» do grande criador liga Mozart, Van Gogh, Rimbaud, Dylan Thomas e muitos outros (o mesmo com o «maldito» como tipo-ideal literário, como veremos). Tal como a constituição de «comunidades de admiração» desempenha funções idênticas, seja no caso de Van Gogh ou no de Michael Jackson.

Em *La Gloire de Van Gogh*, onde faz uma análise da «fortuna crítica» de Van Gogh nos dez anos anteriores à sua morte, Heinich revela-nos que, longe de ter sido ignorada ou incompreendida, a obra do pintor holandês era conhecida e foi mesmo elogiada pela crítica especializada. Ora, as biografias e os estudos centrados tanto na sua vida como na sua obra, que proliferaram ao longo do século XX, difundiram a ideia de

---

<sup>207</sup> Sobre todas estas questões relacionadas com a postura do sociólogo, veja-se Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.

<sup>208</sup> *Idem*, p. 28.

que o seu fim trágico tinha sido consequência da incompreensão da sociedade. A questão aqui não é desmistificar a lenda do grande criador (mostrando o desfasamento entre a recepção crítica de Van Gogh no seu tempo e a representação trágica que foi construída depois da sua morte), mas compreender como essa singularidade foi construída e a sua coerência, analisar porque se conseguiu impor ao longo do tempo, medir a sua importância face à resistência que opõe ao real e explicitar as suas funções (por exemplo, mostrando as semelhanças com outros tipos de narrativas).

Segundo Heinich, as várias dimensões da admiração pelo pintor e os motivos religiosos, ou pedidos de empréstimo ao repertório da santidade, mostram-nos que foi surgindo, progressivamente, um sentimento de dívida colectiva em relação ao «grande singular», sacrificado à sua arte, ao mesmo tempo que se desenvolviam diferentes modalidades de pagamento dessa dívida, através da compra e da valorização exponencial das obras, da multiplicação dos comentários eruditos, da peregrinação aos lugares onde o pintor viveu, etc. A autora não pretendeu encontrar na realidade nem provas da singularidade de Van Gogh, nem provas do seu carácter ilusório, já que se trata da «construção da singularidade», que é feita «de representações, de juízos e de acções visando singularizar – realmente, imaginariamente ou simbolicamente – os criadores e as suas criações».<sup>209</sup> Assim, a construção imaginária de uma lenda, como esta do pintor desconhecido, articulada com toda uma simbologia do sacrifício do criador e da admiração da posteridade, é tão pertinente, em termos sociológicos, como a análise da sua recepção efectiva pelos críticos. Em relação à lenda do artista maldito veiculada pelo senso comum, por exemplo, não se trata de a denunciar mas de colocar em evidência a riqueza, a complexidade e a coerência das representações a que ela deu origem, e isso apesar da sua pouca consistência (ou talvez graças a ela) relativamente aos factos comprovados pela análise histórica.<sup>210</sup> Em suma, apesar dos fundamentos dessa admiração – a injustiça de que foi vítima – não terem uma correspondência na realidade, a verdade é que essa visão estruturou profundamente o mundo social, impregnando de tal maneira as mentalidades que acabou por funcionar como se de facto existisse.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>210</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>211</sup> Heinich, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

Um fenómeno típico do século XX, marcado por uma multiplicação da edição de biografias, de correspondências e de diários, bem como de monografias sobre os escritores, para não falar das historietas de vida, dos rumores e das lendas reproduzidas na imprensa. Se isso, por um lado, tem produzido um aumento da espessura da cultura literária, levando cada vez mais a estabelecer, mesmo que inconscientemente, comparações com as imagens de outras obras, também tem feito com que a relação com uma obra e com um escritor passe, cada vez mais, pelos quadros mentais ou pelas influências «invisíveis» (Heinich chama-lhe por vezes «museu imaginário») que pré-formam a percepção estética e pelas representações daquilo que é ou deve ser um escritor autêntico e original.

Sem dúvida, a grande maioria das pessoas das sociedades desenvolvidas de finais do século XX inícios do XXI, onde a literacia é quase total, internalizou uma série de «convenções» que lhes permitem, pelo menos, perceber a diferença entre diferentes tipos de escrita, e adquiriram a capacidade, maior ou menor, de identificar um texto como literatura. Factores como a escolaridade obrigatória, onde a leitura e a escrita de poemas e de histórias é uma actividade comum; a indústria colossal de livros infantis; a generalização de livrarias e bibliotecas; as feiras do livro; os festivais; os prémios; a crítica; os programas de televisão; a rádio; os filmes com adaptações de obras literárias, tudo elementos que reforçam a aquisição de uma «competência literária» mínima e estabelece a especificidade do «literário» no público em geral.

A problemática heinichiana da identidade colectiva dos criadores, assente nas dimensões subjectivas, não faz parte de um projecto explicativo, centrado apenas nas obras; não visa reconstituir as interacções; não tem por objectivo mostrar as determinações da actividade literária pelos seus factores exteriores, ou seja, não pretende ser uma sociologia estatística ou uma morfologia da categoria social «escritor», descrevendo o seu número, a sua situação real, as suas condições de vidas, as suas características sociais, a sua relação com o poder, etc. Não se trata de uma sociologia do campo literário, não pretende objectivar a hierarquia de posições, as suas origens sociais, as relações estruturais de dominação ou o grau de autonomização. Aliás, na opinião de Heinich, esta questão da autonomia (ou da não autonomia) literária, que é pensada como dizendo respeito à dignidade da literatura, à sua liberdade e à sua independência em relação às outras práticas, coloca-se exactamente da mesma maneira nos outros tipos de actividades discursivas, ou seja, não é diferente da autonomia do

jurídico, do científico, do político, etc. Na verdade, aquilo a que se chama «autonomia literária» é uma representação indígena e uma construção da literatura como valor. Logo, é dessa forma que ela deve ser analisada, incluindo-a nos seus efeitos de auto-referencialidade sobre a prática discursiva de que ela é uma representação: a autonomia faz parte do objecto de estudo e não da «caixa de ferramentas».

Como dissemos, o papel do sociólogo é analisar, não é esgrimir argumentos nas controvérsias, opondo uns valores a outros, ou o real às representações. Não lhe compete opinar sobre a justiça ou injustiça da hierarquia dos valores ou decidir se os actores têm razão ou não, mas sim mostrar quais são as suas razões, descrevendo os procedimentos de objectivação que permitem a um objecto adquirir e conservar aquelas qualidades que, aos olhos dos actores, lhe conferem um valor literário. A sua missão não é dizer se a arte é singular ou não, mas sim, o que já é bastante, identificar se e em que condições os actores produzem esse tipo de classificações, ou ainda quais as suas consequências sobre a produção literária (por exemplo, o privilégio concedido à «transgressão» na literatura do século XX), sobre a mediação (a estrutura particular do processo de reconhecimento, privilegiando as redes restritas ou o tempo longo) e sobre a recepção (a valorização da originalidade acompanhada por um elitismo dos públicos).

Trata-se de analisar a forma como a escrita contribui para definir e manter uma identidade particular, diferente das criadas por outras actividades susceptíveis de definir um indivíduo; de pôr em evidência, através de uma investigação de natureza não só sociológica mas também antropológica (ou seja, tomar os valores como objecto de investigação, explicitando as coerências «indígenas»), as relações que os actores estabelecem com o fenómeno literário e que dão origem a um imaginário colectivo sobre a literatura, consubstanciado, por exemplo, nas várias versões ou imagens da identidade do escritor – que podem ser recuperadas, por exemplo, através da análise de um *corpus* de textos e prestando sobretudo atenção à sua dimensão simbólica – e que fazem parte de uma cultura comum em que todos mergulhamos, embora de forma diferente consoante o nosso grau de proximidade com o mundo literário.

A singularidade, para Heinich, deve ser analisada simplesmente como um regime específico de valorização que está na origem do funcionamento particular de certos grupos e onde as classificações espontaneamente colocadas em cena pelos actores tendem a privilegiar o que é original e excepcional. Trata-se de explicitar o que significa, para os actores, um regime de valores fundado na singularidade, sendo que

esta não é uma propriedade substancial das obras ou dos escritores, não é uma propriedade objectiva dos objectos (mesmo tendo em conta que o trabalho de singularização tem efeitos reais), mas um valor projectado sobre os objectos, é o resultado de uma operação de valorização, é, em suma, um modo de classificação – no duplo sentido de definição e de valorização – que assenta, por exemplo, na vocação, no dom inato, na revelação, no sacrifício, no desinteresse material, na renúncia ao mundo, no imperativo da originalidade e da autenticidade enquanto condições da grandeza em literatura. Este regime de singularidade, onde a grandeza deriva da capacidade de se manifestar o que é único, original, irredutivelmente particular, opõe-se ao «regime de comunidade», onde a grandeza passa por evidenciar aquilo que releva do múltiplo, do impessoal, da condição comum (tal como na singularidade, os valores dominantes em regime de comunidade, como o «social» ou «a sociedade», não são propriedades objectivas mas sim construções conceptuais).

O regime de singularidade tem sido dominante na arte desde meados do século XIX e enaltece aquilo que é fora do comum, pessoal, individual, privado, único e insubstituível. A exaltação do singular tornou-se o modo normal de valorização entre alguns historiadores e críticos: na biografia, que personaliza a produção remetendo-a para um sujeito único; na análise da especificidade do estilo de uma determinada escrita; na chamada de atenção para o lugar particular ocupado por uma obra numa tradição. Sendo o meio literário um universo fortemente individualizado, percebe-se que as estruturas de afiliação colectivas (por exemplo, as associações ou os sindicatos de escritores) sejam quase inexistentes ou registem níveis de adesão bastante mais reduzidos que noutras actividades profissionais. Assim como se percebe a recusa de conceitos como o de carreira, energicamente rejeitada pelos actores, porque assenta na ideia de que a dedicação à arte é uma estratégia de interesse pessoal, quando o artista autêntico, pelo contrário, é aquele que persegue objectivos impessoais (o progresso da arte) através de meios personalizados (a criação de uma arte original). Exactamente o oposto daquilo que acontece noutras actividades, como na administração pública, onde fazer carreira é uma expressão normal que consiste em perseguir objectivos pessoais (a promoção) através de meios impessoais (avaliações burocráticas, concursos, subidas de escalão ou de posto). Assim, reduzir a vida de um artista a uma «estratégia de carreira» constitui uma operação crítica, ou seja, reduz o seu empenhamento a um interesse meramente pessoal transferindo-o para regimes de justificação que lhe não são



pertinentes. E, ao fazê-lo, não consegue captar o essencial daquilo que faz mover os actores.<sup>212</sup>

O regime de comunidade, pelo seu lado, funda-se no imperativo da equidade e privilegia o social, o colectivo, o impessoal, o que é comum e tende a estigmatizar toda a singularidade, encarando-a como um desvio. Este regime está presente também em alguma história da literatura e da arte, onde as obras são valorizadas pela sua capacidade de exprimir o conjunto de uma sociedade, de uma cultura, o espírito de uma época (por exemplo, em Pierre Francastel e Panofsky – e, como vimos, da tradição marxista na sociologia da literatura, *maxime* em Goldmann). Vistos do ponto de vista da «esquerda» e da «direita», como dissemos antes, há uma contradição entre ambos: o regime de singularidade assenta numa tradição estética moderna herdeira do modelo aristocrático, ao passo que o regime de comunidade assenta na tradição democrática (uma contradição, porém, que alguns intelectuais tentaram e tentam ultrapassar ou gerir, por exemplo, através da «homenagem ambígua», como lhe chama Heinich, às diferentes manifestações da «cultura popular», da «arte de massas» ou do «kitsch».<sup>213</sup>

O meio literário assenta, portanto, numa tensão – que ficou bem visível na questão do dom artístico, como vimos antes<sup>214</sup> – entre duas formas de conceber a excelência, entre aqueles que ambicionam diferenciar-se dos valores gerais, através de uma ética da excentricidade, e aqueles que procuram uma maior proximidade a esses valores, adoptando, para isso, uma ética da conformidade. Dois sistemas de valores opostos que incluem dimensões estéticas e éticas. Uma tensão, em suma,

entre dois princípios de construção da grandeza, em virtude dos quais podemos ser grandes sendo múltiplos (pelo nome, as alianças, a coordenação, o grupo, o colectivo, a observância das regras comuns, a conformidade aos standards) ou, pelo contrário, sendo únicos (pela unicidade, a irredutibilidade, a originalidade, a individualidade, a transgressão dos cânones).<sup>215</sup>

Essa tensão, e o facto de também a sociologia, como em geral a ciência, estar atravessada por esses regimes – se por um lado existe um ideal de comunidade científica com um grande peso da dimensão institucional e onde o progresso do conhecimento é

<sup>212</sup> Heinich, *Ce que l'art...*, p. 19.

<sup>213</sup> Heinich, *Ce que l'art...*, p. 13.

<sup>214</sup> Segundo Heinich, na questão do dom, como noutras, é possível um compromisso entre os dois regimes, por exemplo, quando se descreve o dom como «investimento de um recurso», já que o primeiro termo se refere à ideia de trabalho e de carreira ou trajectória, e o segundo termo à desigual distribuição das características humanas. *Ce que l'art...*, p. 13.

<sup>215</sup> Heinich, *Ce que l'art...*, p. 11.

apresentado como algo colectivo, também aqui encontramos o valor singular da postura crítica individual subversiva, provocadora, desmistificadora, celebrada pelo valor da «rebeldia»<sup>216</sup> e pela leitura vulgar da oposição kuhniana entre «ciência normal» e «ciência revolucionária»<sup>217</sup> como uma narrativa épica –, obriga o sociólogo a uma maior vigilância, que implica sair de uma confrontação entre valores para se instalar na observação da construção dos valores, tomando por objecto um sistema e outro, mesmo que um deles,

aquele que considera o geral como a verdade última do particular, a comunidade como a razão suprema de toda a singularidade, o colectivo como o fundamento do individual, ou ainda o «social» como a determinação «em última instância» – seja o próprio sistema em que a sociologia se construiu.<sup>218</sup>

Esta oposição entre «regime de singularidade» e «regime de comunidade» não designa categorias de acção ou relações efectivas, nem é assimilável à desenvolvida por Louis Dumont entre «holismo» e «individualismo» (termos que remetem para um modelo global de organização de uma sociedade e não, como a «singularidade» e a «comunidade», para regimes de percepção e de avaliação próprios de situações ou de disposições, além de que geradores de clivagens internas a uma mesma configuração, a um mesmo grupo, ou a um mesmo indivíduo); refere-se, sim, a sistemas de valores e de representações, onde o que interessa não é saber o que os actores experimentam realmente mas o que é que eles valorizam, o que privilegiam nas suas representações e nas suas avaliações. Trata-se de regimes axiológicos e não de condutas.

A preponderância de um regime ou de outro depende, naturalmente, das configurações espaço-temporais (por exemplo, a individualidade, a originalidade e a excentricidade pertencerão mais a certas épocas e a certos meios). Porém, tanto a singularidade como a comunidade são também uma questão de grau: qualquer um pode aparecer, consoante o prisma ou o ângulo que se adoptar, como singular ou comunitário. Assim, ser considerado singular (ou não) ocorre através de toda uma série de operações concretas (nomeações, categorizações, manipulações) que a sociologia pode e deve descrever, por exemplo, através da construção tipológica. Além disso, estes dois princípios de grandeza podem coexistir no seio de uma mesma actividade, de um mesmo objecto de estudo ou de um mesmo indivíduo. Será uma contradição –

---

<sup>216</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>217</sup> Thomas Kuhn, *The structure of scientific revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970 (2ª edição).

<sup>218</sup> *Idem*, p. 21.

contradição entre diversas formas de sentir, de descrever, de avaliar uma experiência – mas não necessariamente uma fonte de conflitos. Além disso, as duas posições podem ser contraditórias apenas no plano lógico, coexistindo sem problema no plano da prática (por vezes porque o próprio actor não é consciente dessa contradição). Para conseguirmos compreender a experiência, não devemos utilizar os dados empíricos como meros testes de um modelo teórico, de uma teoria geral do «social» ou da «sociedade».

A prática mostra-nos mesmo que as trajectórias dos escritores são uma mistura de experiências mais ou menos singulares e mais ou menos comuns. Vejamos a questão da inspiração. Se seguirmos a lógica familiar à sociologia crítica da literatura, a nossa interpretação dos discursos de vários criadores actuais – a maioria deles mais interessados, porque inscritos no regime de singularidade, em apresentar-se como diferentes, do que em apresentar imagens estandardizadas de si próprios – a inspiração invocada por alguns escritores não passa de uma ilusão ou de um mito. Porém, se pretendermos compreender a lógica dessas representações, identificaremos, nos testemunhos dos escritores, uma alternância dos momentos de inspiração e de trabalho, assim como perceberemos que as suas declarações insistem num ou noutro factor consoante os contextos em que eles são levados a falar da sua actividade e consoante os valores que eles procuram defender em determinado momento (é por esta razão que o sociólogo deve especificar claramente a sua postura). Não podemos pois deixar de descrever essas variações da relação com a criação – entre o individual e o colectivo –, porque só desse modo poderemos reconstituir a genealogia das representações, estudar a forma como elas se articulam com a experiência e como coexistem com as representações concorrentes, bem como pôr em evidência não só a pluralidade das posições mas também das modalidades de dominação em arte.

Trata-se, pois, de trabalhar simetricamente com os dois regimes de valorização, em vez de fazer de um deles – o comum – o ponto de vista normal e o outro – o singular – o ponto de vista a explicar. Tanto as operações de generalização como as de particularização devem constituir o objecto de análise do sociólogo, porque ambas são utilizadas pelos actores quando constroem ou desconstroem os valores que circulam no seu meio. Assim, a redução ao colectivo, ao geral, ao universal (típico da sociologia) aparece não como uma constatação de facto mas como um juízo de valor (crítico), exactamente na mesma medida que a valorização do individual, do particular e do

singular. Isto quer dizer que o sociólogo, quando procura revelar o geral por trás do particular, denunciar a ilusão da individualidade do acto criador, deixa de ser um investigador para adoptar uma das posturas que alguns actores utilizam ao defenderem um determinado sistema de valores em oposição a um outro.

O singular pode generalizar-se sem perder as suas propriedades, mas apenas na condição de essa generalização passar não por colocar em equivalência (forma de generalidade própria do regime de comunidade) mas por uma universalização. O mundo artístico em regime de singularidade é, por definição, aquele onde essa conjunção do singular e do universal constitui o valor por excelência, onde

as pessoas com estatuto de grandes ultrapassam e compreendem os outros seres na e pela sua própria singularidade. É através daquilo que eles têm de mais original e de mais singular, ou seja, pelo seu próprio génio, que se estabelece nos outros uma ligação de compreensão e que eles se consideram exprimidos neles.<sup>219</sup>

Por isso, a figura do grande escritor pode ser simultaneamente singular (na produção) e colectivo (na compreensão), encarnando na singularidade o mundo da criação e permitindo uma aproximação, através dele, àquilo que é o meio literário. E à singularidade não basta ser um valor partilhado, ela precisa, para garantir a grandeza do sujeito que a encarna, de ser objectivada, tem de estar inscrita nos objectos – nos livros, nas revistas, em fotografias, etc. –, de forma a poder circular no espaço e durar no tempo.

É importante dizer, ainda, que a perspectiva compreensiva (analítica) e a sociologia crítica (explicativa) não são fatalmente antinómicas, podem mesmo ser complementares. É verdade que a visão explicativa se centra na dimensão objectiva em detrimento das representações imaginárias e simbólicas, tendendo a vê-las como obstáculos à prossecução da verdade. E que a visão compreensiva coloca o real e as representações no mesmo plano, ou seja, como dimensões sentidas e vividas da realidade. Como refere Heinich, a primeira prefere a prova da verdade (as posições assentam em bases verdadeiras ou falsas?) e a segunda a prova da coerência (como é que uma dada lógica argumentativa se articula com aquela outra?). Por exemplo, podemos explicar a figura do génio desconhecido tanto através das propriedades dos seus zeladores como pelas do artista engrandecido pela admiração, colocando ao mesmo tempo em evidência o sentido que assume para eles uma tal representação e as razões, conscientes ou não, que têm para aderir a essa «crença». Portanto, a sociologia da

---

<sup>219</sup> Luc Boltanski e Laurent Thévenot, *De la justification...*, p. 134.

literatura não está condenada a oscilar entre uma e outra perspectiva, pode conjugar posturas científicas de tradições disciplinares diferentes ou em campos opostos do ponto de vista intelectual e apresentá-las num quadro teórico coerente.

Na verdade, a sociologia não tem de escolher entre um projecto positivista, onde o estabelecimento dos factos é indispensável para identificar as representações; um projecto crítico que pretende dizer a verdade que essas representações dissimulam; e um projecto de inspiração antropológica, que consiste em extrair as lógicas próprias à construção e reprodução dessas representações. Pelo contrário, a sociologia pode vê-los como diferentes momentos de um mesmo projecto de investigação. Nesse sentido, podemos interessar-nos pelas propriedades sociais das pessoas, dos contextos e dos objectos (as obras), estudar a sua pertinência para os actores (e não segundo uma hierarquia decidida *a priori*), e, simultaneamente, descrever as acções e as representações (incluindo nelas as acusações de crença ou de incredulidade e as pretensões à desmistificação ou à clarividência) com o único fim de as compreender. Num primeiro tempo podemos demonstrar que a arte é susceptível de ser analisada como qualquer outro domínio de actividade e, num segundo momento, colocar em evidência e tomar por objecto aquilo em que ela difere dos outros domínios, nomeadamente em que é que ela é percebida como diferente. Por um lado, mostrar as determinações que estão na origem da realização e do sucesso de uma obra, e, por outro lado, compreender que uma dimensão essencial desse sucesso reside na «crença» na «ilusão da singularidade», ou seja, que é a singularidade que está na base dessa obra. Definitivamente, «trata-se de considerar a descrição do real como uma dimensão, parcial, do trabalho sociológico: dimensão que não é exclusiva mas, pelo contrário, complementar de uma sociologia das representações – imaginárias e simbólicas».<sup>220</sup>

#### 1.14. Bernard Lahire: uma sociologia (da literatura) à escala individual

Bernard Lahire, discípulo e crítico de Bourdieu, considera que o autor de *As Regras da Arte* insiste demasiado na dimensão estratégica do comportamento dos escritores e esquece-se que a instituição literária (ou o «campo») não contém todas as razões para eles escreverem aquilo que escrevem e como escrevem. Se todos procuram distinguir-se de todos os outros – o que é apenas uma hipótese de trabalho e não algo

---

<sup>220</sup> Heinich, *Ce que l'art...*, p. 29.

que tenha ficado comprovado pela investigação – a questão central que continua por resolver é a análise das experiências que os levam a entrar na competição literária e quais os diferentes problemas existenciais que eles procuram resolver através escrita. Porque a verdade é que Bourdieu define o *habitus* a partir de algumas grandes propriedades sociais e de algumas disposições muito genéricas. Bourdieu fala de Flaubert como se ele não tivesse tido infância, adolescência, vida familiar, escolar e sentimental anteriores e talvez paralelas à sua vida literária. Como se não tivesse tido nenhuma experiência anterior à sua entrada no campo ou, pior, como se tivesse nascido dentro do campo literário. Então e as experiências sociais exteriores ao campo e anteriores à sua entrada no campo?

De tal maneira tende a limitar a sua existência quotidiana à sua actividade literária, que o ponto de vista de Bourdieu acaba por ser o ponto de vista teórico do crítico profissional que só conhece a sua «vida literária» e os seus textos, ignorando o que leva um escritor a escrever o que escreveu, ou seja, esquece-se do ponto de vista do próprio autor. No seu estudo sobre *A Educação Sentimental*, Bourdieu explica o romance a partir da percepção que Flaubert, ocupando uma dada posição no campo, podia ter do espaço de tomadas de posição temáticas e estilísticas, reduzindo assim a literatura a um jogo de acções e de reacções puramente internas. Ora, há todo um conjunto de quadros socializadores que é indispensável conhecer quando se pretende caracterizar o *habitus* dos escritores e a génese das vocações literárias. Nesse sentido, algumas das perguntas que o sociólogo deve fazer são estas: quais são as propriedades sociais da sua família e dos seus parentes? Que tipo de relação entre pais e filhos? Quais as suas experiências escolares, profissionais e sentimentais?

Além de concretizar pouco os efeitos das suas experiências socializadoras, Bourdieu não concede praticamente qualquer «intenção expressiva» própria aos escritores, já que os coloca na quase total dependência da lógica concorrencial ou distintiva do campo. E, nesse sentido, o seu trabalho de criação não é mais do que uma forma de responder às produções dos outros actores do campo. Bourdieu acaba por partir do princípio que o autor é apenas o desenvolvimento das potencialidades inscritas num determinado estado do campo literário.

Além disso, defende Lahire, um escritor não escreve a sua obra motivado apenas pelo estado da concorrência literária num dado momento do campo. Pensar que cada obra é, consciente ou inconscientemente, uma tomada de posição com vista a

diferenciar-se das outras tomadas de posição já existentes dá a imagem de que os escritores têm como único objectivo distinguir-se dos outros autores, que toda a sua vida se resume à obsessão de ser diferente. Ora, a literatura é também um lugar onde os escritores expõem e tentam resolver as questões existenciais que os preocupam. As obras são também a transposição literária de problemas vividos pelos autores, são um instrumento com o qual enfrentar a sua «problemática existencial».<sup>221</sup> Flaubert, como Kafka, escreviam para lidar com um certo número de problemas que a sua situação presente ou passada lhes colocou. Por exemplo, os textos de Kafka são a transposição literária de uma série mais ou menos articulada de problemas, entre os quais: o conflito com o pai, o sofrimento associado à criação, a relação ambivalente com o casamento e o celibato, o medo da autoridade, etc. (as teses de Lahire, partindo sobretudo desta obra sobre Kafka, serão aprofundadas no capítulo sobre o método biográfico).

A teoria dos campos de Bourdieu pode assim ser criticada por passar totalmente ao lado das diferentes etapas e das diferentes dimensões da socialização dos autores, ignorando tudo o que eles investem na sua escrita. Dito de outro modo, analisa os princípios de explicação dos textos literários nos limites restritos do campo literário, tendo apenas em conta o espaço das posições literárias, as estratégias editoriais, as lutas pelo reconhecimento literário ou pela dominação simbólica, etc. A isto chama-se, nas palavras de Lahire, «fechamento no literário» (no sentido de domínio de actividade). A sociologia do campo literário é essencialmente uma *sociologia dos produtores* mais que uma *sociologia das produções*. Mesmo quando fala das obras não passa de uma *sociologia da produção social do valor das obras* (as qualidades literárias que lhe são colectivamente atribuídas e o seu grau de legitimidade literária) e quase nunca uma *sociologia da criação literária* (enquanto estudo consagrado às próprias obras e à sua construção).

Segundo Lahire, a literatura constitui também um depósito de conhecimentos implícitos sobre o mundo social e sobre os mecanismos que regem o seu funcionamento.<sup>222</sup> Tendo em conta que a literatura, para falar da sociedade, «passa sempre pelos indivíduos, pelas suas histórias singulares, pelos seus sentimentos

---

<sup>221</sup> Bernard Lahire, *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

<sup>222</sup> Bernard Lahire, «Sociologie et littérature», em *L'Esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2007 (1ª ed. de 2005), pp. 172-257.

personais, pelas suas acções e reacções próprias»,<sup>223</sup> ela tem ainda o interesse acrescido de permitir uma «sociologia à escala individual», que estuda a incorporação do social nas disposições dos actores. Assim, autores como Simenon, Pirandello e Kafka

[pondo] em cena esta ou aquela parte do mundo social, narrando e descrevendo relações e interacções entre personagens, intrigas, monólogos interiores, comportamentos, destinos individuais e talvez colectivos (profissionais, familiares, amistosos, sentimentais, etc.), os romancistas são sempre guiados por esquemas de interpretação do mundo social, por conhecimentos mais ou menos implícitos do social onde é impossível determinar o grau potencial de “rentabilidade” científica, mas que não são, por isso, menos interessantes (não raro podem mesmo ser apaixonantes) de examinar. As visões do mundo social dos romancistas revelam-se tanto nos comentários (talvez teóricos) que poderão produzir sobre a literatura ou nos seus momentos literários mais didácticos (o autor empresta ao herói-narrador ou a esta ou àquela personagem reflexões sociologicamente muito pertinentes), como, de maneira mais discreta, nas narrações e nos encadeamentos de acções, de acontecimentos, de objectivos, ou ainda nas descrições de lugares, de objectos ou de personagens (dos seus gestos, da sua *hexis* corporal, das suas maneiras de falar, de pensar e de se comportar).<sup>224</sup>

Alguns escritores, segundo Lahire, conseguem mesmo descrever as suas personagens mostrando como elas são determinadas pelo seu passado (quase nunca constituído como um bloco homogéneo e coerente) e pela sua trajectória, que tanto pode reforçar as disposições adquiridas, como contradizê-las ou simplesmente não as renovar, levando assim ao seu esmorecimento, não os impelindo sempre na mesma direcção. Por exemplo, ao longo da sua obra Proust analisa as diferentes facetas, os múltiplos aspectos da personalidade humana e defende que somos compostos de pequenos «eus», diferentes mas próximos uns dos outros, mais ou menos unidos estreitamente, entre os quais tentamos encontrar equilíbrios e cujos conflitos procuramos arbitrar, consoante as situações. É isso que explica e que faz com que a nossa personalidade possa mudar consoante as circunstâncias, os lugares e as pessoas com que interagimos.<sup>225</sup> Isso significa que a concepção do mundo social que Proust – ao contrário daquela que transparece das obras de Simenon, também elas analisadas por Lahire – não é determinista, dir-se-ia que é «multi-determinista», revelando uma grande sensibilidade para as «plasticidades disposicionais» e para as «variações subtis de comportamento e

---

<sup>223</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>224</sup> Sobre a análise da obra de Simenon e de Pirandello, veja-se Bernard Lahire, *L'Esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2007, pp. 173-174 (1ª ed. de 2005). Mais recentemente, Lahire publicou uma extensa biografia sociológica sobre o autor checo: *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

<sup>225</sup> H. F. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris, Fayard, 1994 (citado por Bernard Lahire, em «Le modele proustien de l'acteur pluriel», em *L'Homme pluriel*, pp. 43-46).



de atitude consoante o contexto devido às múltiplas influências de socialização vividas pelas personagens».<sup>226</sup>

A proposta de sociologia da literatura de Lahire assenta, assim, numa análise que procura revelar os esquemas de inteligibilidade do social e os saberes implícitos, bem como as suas variações possíveis, numa obra (*Agar*, de Albert Memmi, ou *Um, ninguém e cem mil*, de Luigi Pirandello) ou num conjunto de obras (os romances policiais de Simenon).

Os livros de Simenon, que Lahire considera um observador minucioso da sociedade (praticamente um sociólogo), apresentam-nos um ponto de vista sobre a sociedade muito próxima de uma sociologia compreensiva, não normativa, que procura identificar as lógicas internas (ou endógenas) à acção dos criminosos sem fazer sobre estes quaisquer juízos de valor. «Compreender e não julgar»: poderia ser esta a máxima do comissário Maigret, já que o seu método de investigação policial privilegia, como os do etnólogo ou do sociólogo compreensivo, o ponto de vista daqueles que pretende conhecer – desde logo, os criminosos. Só assim poderá perceber porque é que eles agiram de determinada maneira, as suas tensões e os seus conflitos internos e externos, as suas crises existenciais e as circunstâncias pessoais e sociais que os levaram a cometer um assassinato.<sup>227</sup> Ao desentranharmos a «sociologia implícita» nos escritores, podemos simultaneamente perceber as várias concepções implícitas e as diferentes experiências do mundo social a partir das quais eles escreveram o que escreveram.

### 1.15. A sociologia da literatura em Portugal

As letras portuguesas não ficaram indiferentes à doutrina do realismo literário; apesar de não dispor no século XIX de cultura científica socialmente enraizada, parte importante do meio literário português oitocentista adoptou a estética e a retórica da literatura realista, reproduzindo o modelo importado de França. Sem que, contudo, se tivesse até muito tarde desenvolvido o contraponto de uma sociologia académica que lhe disputasse a primazia na descrição e na interpretação da realidade social, nem discutisse ou circunscrevesse o seu estatuto seja de rival, seja de fonte ou de objecto do conhecimento sociológico, com implicações óbvias na incipiência de uma sociologia da literatura no nosso país.

---

<sup>226</sup> Lahire, *idem*.

<sup>227</sup> Lahire, *L'Esprit...*, pp. 184-185.

Lopes de Mendonça, escritor e crítico literário próximo do ideário socialista e proletário, procurando fundamentar as suas análises literárias com descrições do substrato político e da situação social das obras, integrava-se claramente na tendência do romance realista daquela época. Os muitos folhetins que publicou n' *A Revolução de Setembro*, principalmente nos anos de 1850 e 1851, procuravam definir tipos sociais, através nomeadamente das célebres «fisiologias»: «fisiologia dos bailes», «fisiologia do *spleen*», «fisiologia da corista» ou «fisiologia do ordeiro».<sup>228</sup> Defendia que «nenhum talento, por mais elevado que seja, vive independente da sua época, e pode impunemente divorciar-se dela»,<sup>229</sup> e que

a poesia não vive independente do movimento social, e se vivesse, atraía a sua mais importante função na literatura. Todos os aspectos da civilização, todos os elementos de progresso obedecem à lei da solidariedade. O mais apreciável sintoma de desenvolvimento dum povo, é quando a voz dos seus poetas se lhes torna familiar, e exprime proximamente as suas tendências, e as suas inclinações.<sup>230</sup>

Outro caso paradigmático foi o do romancista Teixeira de Queirós, que se colocou, também ele, à sombra dos realistas franceses, em particular de Balzac. Possivelmente levado pela sua formação científica – era médico de profissão – Teixeira de Queirós concebeu as suas obras segundo os princípios realistas, naturalistas e positivistas. A divisão que estabeleceu para as suas obras, colocando-as em dois grupos – *Comédia do Campo* e *Comédia Burguesa* –, não escondia que era uma imitação da *Comédie Humaine* de Balzac. O prólogo à terceira edição de *Os Meus Primeiros Contos*,<sup>231</sup> publicado originalmente em 1876, não podia ser mais claro:

Encontrei-me, depois, no estudo das ciências da natureza, onde me ensinaram o exacto método de observação e comparação, que nelas se emprega para nos aproximarmos da cobiçada certeza. Senti-me bem apoiado nessa alavanca para o estudo dos fenómenos sociais. A experiência de vida é, em tudo, a melhor escola, mas na leitura de Balzac encontrei o que eu já pensava nebulosamente. [Fui] vendo, observando, classificando, comparando os elementos sociais que ao acaso se me deparavam, e recolhia-os para aparecerem oportunamente. [...] Procedo, no meu método, como os zoólogos ou os arqueólogos, quando definem espécies desconhecidas, ou descrevem objectos raros, que

<sup>228</sup> As «fisiologias» estavam então na moda. Por exemplo, Fialho de Almeida dizia que «o romance naturalista é, pois, um livro de fisiologia, vulgarizada sob uma forma fácil, e um perfeito trabalho de classificação, que permite escrever os nomes de Claude Bernard, de Bichat, de Vulpian, de Virchow, de Clausius e Darwin, ao lado dos nomes de Zola, de Droz, Claudel, de Flaubert, e de vários outros» em «Eça de Queirós», *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 79.

<sup>229</sup> Lopes de Mendonça, «A poesia e a mocidade», em *Ensaios de Crítica e Literatura*, Lisboa, Tipografia da Revolução de Setembro, 1849, p. 131.

<sup>230</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>231</sup> Teixeira de Queirós, *Os meus primeiros contos*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1914 (3ª edição). O livro apareceu como integrando as «Cenas do Minho», segundo volume da *Comédia do Campo*.

nas suas escavações surpreendem [para] formular com as personagens que pudesse encontrar no meu estudo, uma sociedade que fosse um resumo do grande todo, que tinha em frente de mim.<sup>232</sup>

Depois, em 1879, movido pelo seu propósito de criticar as classes altas portuguesas, através da descrição dos seus costumes e dos seus estilos de vida, publicou *Os Noivos* (pertencente à *Comédia Burguesa*), cujo prólogo começa assim:

O espírito positivista, que predomina actualmente em ciência e em filosofia, tem, como uma das suas manifestações na arte, o *romance crítico*. Esta forma literária, sendo a última, julgo eu a melhor para exprimir a complicada vida moderna. O seu ideal é o mais simples e honrado; os seus processos literários os mais científicos e verdadeiros; o seu estilo deve ser impessoal, sempre sóbrio e emocionante, para o pensamento sair sem ênfase e sincero.<sup>233</sup>

Pouco adiante, afirma que as personagens dos romances devem ser apresentadas como vítimas da «tirania do meio» que as oprime – «o meio domina o indivíduo»<sup>234</sup> – e utiliza expressões como «história natural da vida humana» ou «estudos fisiológicos e sociais das classes actualmente dominantes».<sup>235</sup> Finalmente, no prólogo à segunda edição, diz que para escrever o livro procedeu «como os naturalistas que só deduzem leis biológicas depois do estudo detalhado dos seres vivos».<sup>236</sup>

Esta produção literária não pode ser desligada, naturalmente, dos diagnósticos acerca da decadência da sociedade e da literatura portuguesas, assim como dos seus objectivos de contribuir para a regeneração e o aperfeiçoamento de ambas, convictos os seus autores da contribuição decisiva da ciência para o progresso da Humanidade e da capacidade da arte para despertar a consciência social dos cidadãos. Nesse sentido, as obras deveriam tentar descrever a «verdadeira» realidade, denunciando em particular os seus aspectos «imorais», os seus «vícios». Os instrumentos para tal eram os mesmos atrás referidos: observação dos temperamentos e dos caracteres e inscrevendo-os no seu meio social de origem.

Influenciado pelos realistas e naturalistas franceses, mas também pelo positivismo de Taine e pelo socialismo de Proudhon, Eça chegou a delinear um vasto plano de painéis novelísticos que seriam uma panorâmica da vida portuguesa do seu tempo: as *Cenas da Vida Real* ou *Cenas da Vida Portuguesa*, ou *Crónicas da Vida*

---

<sup>232</sup> *Idem*, p. X.

<sup>233</sup> Teixeira de Queirós, «Prólogo da primeira edição», *Os Noivos*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1896 (2ª edição), p. V (itálico no original).

<sup>234</sup> *Idem*, p. VI.

<sup>235</sup> *Idem*, p. VII.

<sup>236</sup> *Idem*, p. XI.

*Sentimental*, ou ainda, mais de acordo com a fórmula naturalista, *Crónicas do Vício – Estudos Naturais e Sociais*.<sup>237</sup> A ambição de Eça, à imagem e semelhança do naturalismo francês, era que os seus romances descrevessem cientificamente os fundamentos em que assentava a sociedade portuguesa, como afirmava, interpelando o estereótipo do escritor romântico:

Assim tu, compreendendo a grandeza magnânima de quem remexe lodos e detritos para purificar o ar dum Reino, achas todavia mais doce ficar a espalhar cores num vaso, vendo brilhar por entre os esteios da vinha o azul do mar da Helénia. Bem fazes tu! Colhes apenas a flor das cousas, que pode ser roxa e melancólica ou amarela e festiva, mas é sempre uma flor; enquanto nós nos dobramos a analisar cientificamente as raízes que são negras, que são feias, e vêm sujas da terra rude, em que mergulham e sugam.<sup>238</sup>

O grande desafio para estes escritores era então o de conseguir que as suas obras, fruto da investigação e da observação minuciosa, representassem e reproduzissem objectivamente a realidade. Um objectivo que ficou bem expresso, também em Portugal, nas metáforas da literatura como «espelho» ou como «fotografia» (motivada pelo nascimento recente dessa nova tecnologia de representação). A ampla adopção destas metáforas do espelho,<sup>239</sup> ou das suas implicações, um pouco por toda a Europa, era bem um sinal do poderio do modelo literário francês, principalmente em meios literários periféricos, como o português;<sup>240</sup> poderio que, ao longo de todo o século XIX, deixou várias marcas da importação para a literatura, da retórica científica e da aceitação intelectual da moda do «reflexo da sociedade». Em *Memórias de um doido* (1846), Lopes de Mendonça afirmava:

*O romance é como um espelho*, não diremos um espelho de rara fidelidade, aonde a sociedade mirando-se e reconhecendo-se, vê a realidade ornada com todos os prestígios

---

<sup>237</sup> Em 1882, Fialho de Almeida publicou um livro de contos intitulado *A Cidade do Vício*.

<sup>238</sup> Eça de Queirós, prefácio ao livro *Azulejos*, do Conde de Arnoso, em *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Resomnia Editores, s/d, p. 129.

<sup>239</sup> A qual ainda hoje continua a ser utilizada com grande naturalidade. Recentemente, num número especial do *Le Nouvel Observateur* dedicado a Rousseau, há uma parte do dossier que está subordinado ao tema «Rousseau: Espelho do seu tempo», Julho-Agosto de 2010, pp. 14-30.

<sup>240</sup> Ou o espanhol. Em 1888, Juan Varela afirmava: «o romance é um espelho da vida e uma representação artística de toda a sociedade» (citado em Joaquín Marco, *Nueva Literatura en España y América*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972, p. 83). E Leopoldo Alas, para quem a grande faculdade do romancista era «saber ver e copiar», defendia que «saber copiar o mundo tal qual ele é em formas, em movimentos; saber imitar a provável combinação de incidentes vulgares; saber copiar a solidariedade em que existem, na realidade, os acontecimentos, os seres e as suas obras, é o essencial e o mais importante» (Leopoldo Alas, «Del naturalismo», citado em Sergio Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972, p. 142).

da poesia, e ao mesmo tempo as paixões e os desejos que a acometem, purificados e absolvidos por um esforço de imaginação.<sup>241</sup>

Eça de Queirós deixou-se igualmente seduzir por esta terminologia. Em 1878, numa carta a Teófilo Braga, dizia o autor de *Os Maias*: «A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e *mostrar-lhe, como num espelho*, que triste país eles [os Acácios, os Ernestos, os Saavedras, os Basílios, os padres Amaros] formam – eles e elas.»<sup>242</sup> A aplicação deste propósito aos seus romances fez de Eça um dos escritores a quem mais se ficou a dever a recepção das visões naturalistas em literatura. Mais tarde, Fialho de Almeida concluiria: «ninguém como Eça de Queirós compreendeu melhor, com a sua prodigiosa sagacidade de artista, como *o romance moderno aspira a ser a fotografia da sociedade*, surpreendida no seu labutar incessante ou na sua atonia de decadência».<sup>243</sup>

Porém, esta escola do «espelho» tinha também os seus detractores, em particular entre os que eram conotados com o romantismo ou que dele estavam mais próximos, do que foi epítome a polémica em torno de *Bom Senso e Bom Gosto*, que opôs Feliciano de Castilho a Antero de Quental. Para Herculano, a «escola balzaquiana» era «falsa à força de querer reproduzir a verdade», além de que «calunia a natureza humana à força de tentar explicar-lhe miudamente os arcanos».<sup>244</sup> Camilo Castelo Branco, que pensava que «a realidade é de si tão fértil, que não precisa pedir de empréstimo à imaginação», que muitas vezes utilizava frases ou expressões como «o quadro da vida, como ela é», «copiar da natureza», que chegou a confessar que desejava «escrever o romance de

<sup>241</sup> Lopes de Mendonça, *Memórias d'um Doido*, Lisboa, Empresa Lusitana Editora, s/d, 3ª edição (1ª ed. 1849), p. 30 (itálico meu).

<sup>242</sup> Eça de Queirós, «Carta a Teófilo Braga, Newcastle, 12 de Março de 1878», em *Obras de Eça de Queiroz*, vol. III, Porto, Lello & Irmão Editores, s/d, p. 517 (itálico meu). O que contradizia, como se sabe, uma sua carta anterior, publicada em 1867 na *Gazeta de Portugal*, onde fica caracterizada a sua primeira fase «fantástica» (mais tarde reabilitada, por exemplo, em *O Mandarim*, em que volta a defender a imaginação face à observação): «Na arte só têm importância os que criam almas, e não os que reproduzem costumes. «A arte é a história da alma. Queremos ver o homem: não o homem dominado pela sociedade, entorpecido pelos costumes, deformado pelas instituições, transformado pela cidade – mas o homem livre, colocado na livre Natureza, entre as livres paixões. A arte é simplesmente a representação dos caracteres tais quais eles seriam – abandonados à sua vontade inteligente e livre, sem as redes sociais. Aí está o que dá a Shakespeare a supremacia na arte. Foi o maior criador de almas. Revelou a Natureza espontânea: soltou as paixões em liberdade, e mostrou a sua livre acção. É aí que se pode estudar o homem. É o que faz também a grandeza de certos tipos capitais de Balzac, o “Barão Hulot”, “Goriot”, “Grandet”. Realizam o seu destino, longe da associação humana, sob a livre lógica das paixões». Esta carta foi posteriormente incluída no volume *Prosas Bárbaras*.

<sup>243</sup> Fialho de Almeida, «Eça de Queirós», *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 78 (itálico meu).

<sup>244</sup> Alexandre Herculano, *A Revolução de Setembro*, 17 de Julho de 1855.

modo a que o meu leitor [...] possa dizer: “a vida é isto...”»,<sup>245</sup> deu conta dessa nova tendência da literatura portuguesa, em particular porque ela estaria a afectar as vendas dos seus livros – um problema nada despiciendo para quem, como ele, vivia exclusivamente da escrita:

Sou informado pelo órgão da opinião pública, o órgão que eu mais respeito, o meu editor, que o bom siso dos consumidores escolhe o romance verosímil, amalgamado com arte e discernimento, *escrito de modo que seja o reflexo da sociedade, e que possa de per si reflectir também na sociedade*, amoldurando-se nas formas costumeiras e exequíveis.<sup>246</sup>

E ironizava o vocabulário científico: «um homem acostumado a fazer romances é uma espécie de naturalista, que só com um osso recompõe um animal desconhecido».<sup>247</sup> Fialho de Almeida, que às vezes era naturalista, como no romance (inacabado) *Os Decadentes – Romance da Vida Contemporânea*, e outras vezes era romântico, dizia, a propósito precisamente de Camilo Castelo Branco:

Neste luxo de ciência, que é um dos mais hábeis, e às vezes mais enfechos artificios do romance moderno, frequentemente o sábio prejudica as faculdades inventivas do artista, reduzindo a obra de arte a uma monografia seca, a uma espécie de história clínica, em que o rigor de detalhe expulsa o sonho, substitui a arte à medicina, abdica da fantasia em favor da fórmula, dispensando a criação do talento individual, para produzir romances como quem cozinha pastéis, segundo uma receita doseada, monótona, e sempre a mesma. A isto chegaram os descendentes do flaubertismo, como Paul Bonetain, J. K. Huysmans, Camille Lemonnier, e o sobrevivente dos dois Goncourt [...]»<sup>248</sup>

O pensamento de Taine também teve grande repercussão em Portugal, não só ao nível da criação como também ao da própria crítica literária. Luciano Cordeiro, Eça de Queirós, Teófilo Braga, Moniz Barreto, Joaquim Costa ou Lopes de Oliveira são alguns nomes, entre muitos outros, que defenderam, difundiram e tentaram aplicar as teses de Taine. Na sua comunicação às Conferências do Casino, Eça defendia que a arte, reflectindo o progresso e a decadência das sociedades, era determinada por «causas permanentes», como o solo, o clima e a raça, e por «causas acidentais» ou «históricas», como os costumes e as ideias que caracterizam cada época (por exemplo, no caso do

---

<sup>245</sup> Camilo Castelo Branco, *Um Homem de Brios*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1924 (7ª edição), p. 8 e 9.

<sup>246</sup> Camilo Castelo Branco, *O que fazem mulheres*, Lisboa, Amigos do Livro Editores, 1986, p. 128 (ítálico meu).

<sup>247</sup> Camilo, *Amor de Salvação*, Aveiro, Estante Editora, 1989, p. 183.

<sup>248</sup> Fialho de Almeida, «Camilo Castelo Branco», *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, pp. 58-59.

próprio Eça, uma das ideias do seu tempo, que foi buscar a Proudhon e que depois transpôs para as suas obras, seria a do papel e da utilidade sociais do artista).

Teófilo Braga, que no prefácio para a sua tradução de Chateaubriand evocava a «fatalidade do génio céltico» a propósito da origem bretã de Chateaubriand, costumava tomar a ideia de raça como um dos pontos de partida das suas análises literárias. E Guilherme de Moniz Barreto, importante crítico literário do século XIX, defendendo que «os factos de ordem social estão sujeitos a uma fatalidade tão rigorosa como a que domina o mundo das realidades físicas»,<sup>249</sup> considerava que o «moderno romance de análise», de que Eça era o expoente máximo no nosso país, consistia «numa pintura do homem real na plenitude da sua natureza sob as influências do ambiente social e físico em que se contém».<sup>250</sup> Justamente a propósito dos livros do autor de *O Crime do Padre Amaro*, disse Barreto que «à oitava ou décima leitura o efeito é surpreendente. O olhar abrange de um relance as origens e as consequências dos actos, assiste à génese das paixões, segue as metamorfoses delicadas pelas quais as almas amoldam às circunstâncias, compreende as influências pelas quais o temperamento e o meio físico modificam o ser moral».<sup>251</sup>

Nas ideias de Taine se fundaram talvez os critérios mais utilizados para analisar as obras dos maiores escritores portugueses do século XIX. Lopes de Oliveira, seguindo a tese de Taine segundo a qual «as obras de espírito [...] não têm por criador somente o espírito», procurou encontrar nos romances de Camilo

as linhas gerais do seu temperamento [...], considerando a acção do meio, estabelecendo o que há de voluntário, de automático ou de forçado nos seus actos – e deduzindo assim, finalmente, dessa análise, a síntese da sua individualidade moral e intelectual

para depois analisar as «suas circunstâncias de existência», onde inclui «as suas condições de hereditariedade e a influência do meio», responsáveis, segundo ele, pelos «traços característicos da personalidade de Camilo» e pelas suas «tendências e aptidões estéticas».<sup>252</sup> E se no tempo de Camilo as circunstâncias tinham permitido o seu desenvolvimento como grande romancista, no início do século XX, segundo Joaquim Costa, devido «ao estado de anarquia intelectual e moral que reina actualmente na sociedade portuguesa», os escritores careciam de um «ambiente adequado para poderem

<sup>249</sup> Moniz Barreto, *Estudos Dispersos* (colectânea, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves), Lisboa, Portugália Editora, 1963, p. 89.

<sup>250</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>251</sup> Moniz Barreto, «O Sr. Eça de Queirós. Estudo Psicológico», em *Estudos Dispersos...*, p. 51.

<sup>252</sup> Lopes de Oliveira, *Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Livraria Central, 1903, págs. 21 e 37.

livremente expandir-se; (...) E, com efeito, em todos os tempos, a obra ideal resumiu a vida real, como é preceito assente e estabelecido na *Philosophia da Arte*, de Taine». <sup>253</sup>

Eça de Queirós, Luciano Cordeiro, Teófilo Braga, ou Moniz Barreto, todos foram entusiastas, em dado momento, do positivismo aplicado à literatura. Na apresentação de uma das cadeiras do Curso Superior de Letras, Luciano Cordeiro, também influenciado por Taine, defendeu a necessidade de a crítica analisar a evolução da arte relacionando-a com o meio natural, a raça e o clima. <sup>254</sup> A imaginação, segundo ele, era profundamente influenciada pelo meio, ou seja, «no exercício da sua actividade sensível», o ser humano «não pode ser compreendido isolado e independentemente das relações complexas, que o prendem a tudo quanto o rodeia», já que todos os seres vivos estão subordinados «à acção fatal do Meio» em que nascem, vivem e se desenvolvem. <sup>255</sup> Assim sendo,

[a] ciência literária não pode desprezar isto, para se contentar com classificações puramente subjectivas, com fórmulas puramente arbitrárias. Quer consideremos o Meio nas suas condições físico-químicas, quer nas suas condições sociológicas, isto é, quer tomemos o Meio natural quer o Meio histórico, a acção de um e outro é por tal forma importante e característica, que esquecê-lo ou desprezá-lo a crítica é desautorizar e viciar a própria missão. <sup>256</sup>

Porém, excessivamente teórico, Luciano Cordeiro jamais abandona o domínio da abstracção pura e nunca estabelece pontes com a realidade literária portuguesa, da qual era, naturalmente, um profundo conhecedor.

Já no século XX, encontramos considerações muito dispersas e assistemáticas à necessidade ou importância de analisar a literatura também a partir das suas dimensões sociais, como em Fernando Pessoa, António Sérgio, Hernâni Cidade, António José Saraiva ou Jorge de Sena. Refiram-se alguns, a título de exemplo. Em 1912, em reacção à resposta de Adolfo Coelho ao inquérito literário organizado pelo jornalista Boavida Portugal (publicado primeiro nas páginas do jornal *República* e depois em livro), Fernando Pessoa antecipou, em certo sentido, as teses que Pascale Casanova, mais tarde, iria aplicar e desenvolver:

---

<sup>253</sup> Joaquim Costa, *Alma Portuguesa (ensaio de crítica literária)*, Porto, Magalhães & Moniz, Lda – Editores, 1909, p. 1.

<sup>254</sup> Luciano Cordeiro, *Livro de Crítica. Arte e Litteratura Portuguesa d'Hoje (1868-1869)*, Porto, Typographia Lusitana, 1869.

<sup>255</sup> Luciano Cordeiro, *Da Litteratura como revelação social*, Lisboa, [s/n], 1872, p. 20.

<sup>256</sup> *Idem*, p. 23.



[N]um inquérito à nossa vida literária há a estudar: 1 – o meio social em que esse movimento literário se dá; 2 – o meio europeu literário com que esse movimento está em relação; 3 – o meio literário passado, nacional e estrangeiro, que serve de tradição ao movimento literário.<sup>257</sup>

Hernâni Cidade, preocupado em promover a literatura, analisou a sua função social definindo-a como «os propósitos da acção que [a literatura] possa provocar»<sup>258</sup> ou «a influência da literatura na modelação social».<sup>259</sup> Assim, depois de acompanhar a evolução do romance ocidental no intervalo de tempo que vai de Balzac e Zola a Proust e a Joyce, Cidade chega à conclusão que a literatura, na intenção dos escritores, «renunciou à função social que sempre exerceu».<sup>260</sup> Se nos dois primeiros autores referidos, assim como antes na literatura romântica e clássica, havia um interesse por conhecer o «homem social», o romance moderno, de que os segundos são os representantes, procura-se o conhecimento do «homem total» através da análise psicológica, nomeadamente do subconsciente das personagens. A literatura ocidental, nas primeiras décadas do século XX, caracterizar-se-ia por uma despreocupação relativamente aos «problemas sociais ou políticos, morais ou religiosos, deixando o seu estudo aos sociólogos e sua solução aos homens de acção».<sup>261</sup> No final, como que tentando relativizar a sua conclusão, considera que a função social da literatura se divide em duas dimensões: a primeira é esta do conteúdo das obras, onde o social pode estar mais ou menos valorizado, consoante as épocas e os escritores, e a segunda é a das consequências da literatura na actividade dos seres humanos. Ora, nesta última dimensão, Hernâni Cidade defende que a literatura dos Proust e dos Joyce continua a desempenhar uma função social, já que promove e enriquece «a consciência dos indivíduos e, portanto, da sociedade». Porém, deixa por questionar, por exemplo, que consequências são essas, como é que elas se manifestam, quais os indicadores e os métodos para as captar.

Este exercício, que se limita a reafirmar a influência da matriz literária francesa no Portugal do século XIX, corresponde, na verdade, ao modelo passivo da «recepção» ou da «influência» característico da tradição crítica. Identificar as ideias e as formas

<sup>257</sup> Fernando Pessoa, *Correspondência (1905-1922)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 66.

<sup>258</sup> Hernâni Cidade, «A literatura e a sua função social», conferência proferida no Ateneu Comercial do Porto, 12 de Dezembro de 1937, Porto, [s.n.], 1937, p. 6.

<sup>259</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>260</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>261</sup> *Idem*.

recorrentes, comparando-as com as de outras culturas, para encontrar as semelhanças e dissemelhanças entre ambas, bem como enquadrá-las nos debates literários e estéticos que têm uma ressonância internacional, é um trabalho insubstituível. No entanto, situar os textos, as obras e os debates estéticos num espaço literário mais amplo (neste caso europeu) implica ir mais longe, pelo menos do ponto de vista sociológico.

Podemos questionar até que ponto a dependência cultural em relação a França, visível nessa influência que o realismo e o naturalismo exerceram sobre os nossos escritores, e a oposição a essas importações, não servia também para afirmar posições no âmbito nacional. Esses novos conceitos teóricos, esgrimidos nos debates filosóficos e literários, podem ser vistos como instrumentos de luta pela legitimidade literária (vejam-se, por exemplo, as acusações que Fialho de Almeida, o mesmo que acima vimos glorificar Eça e a sua «a sua prodigiosa sagacidade de artista», lançou contra o mesmo Eça: «o maior desnacionalizador que teve Portugal modernamente», tantas as energias que gastou «a dar supremacia a modernices francesas», através de uma prosa cheia de «tortuosas securas *franciuzadas*»;<sup>262</sup> para o diminuir, comparou-o a Camilo, «o verdadeiramente grande, o outro, o nosso», que «lá jaz no Porto esquecido e tratado como um cão»<sup>263</sup>).

Esta forma de encarar o sociológico como a maior ou menor atenção dos escritores, nas suas obras, à sociedade – mais próxima, portanto, da «literatura como sociologia» do que da sociologia da literatura – está particularmente presente em alguns ensaios de António José Saraiva, um dos quais intitulado «Para uma sociologia da literatura portuguesa»<sup>264</sup> (que saibamos, o primeiro título, em Portugal, onde aparece a expressão «sociologia da literatura»). Aí, considera que a literatura portuguesa se divide em duas fases: a primeira vai do século XIII ao século XVII e decorre sem sobressaltos graças à sua inserção numa tradição constante – a da literatura peninsular, o que explica a sua grande coerência – e a sua ligação ao meio aristocrático. Até ao século XVII, a cultura literária portuguesa foi essencialmente uma cultura de corte. Excepções foram Gil Vicente e Fernão Lopes, que não tiveram continuadores, e os viajantes e outros cronistas, como Mendes Pinto, Gaspar Correia, Diogo do Couto ou Pêro Vaz de Caminha, cujas narrativas assentavam num desejo de descrição e de registo da sua

---

<sup>262</sup> Fialho de Almeida, *Figuras de...*, pp. 156-157 e 305.

<sup>263</sup> *Idem*, p. 158.

<sup>264</sup> António José Saraiva, «Para uma sociologia da literatura portuguesa», em *Para a História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Bertrand, 1978, pp. 45-61 (publicado originalmente em *O Acelista*, n.ºs 1 e 2, Julho e Agosto de 1945).

experiência no mundo social. Porém, segundo Saraiva, por muito expressivo que fosse, o seu estilo era tosco e primitivo, não permitindo incluí-lo na grande literatura.

Com o século XVIII e com a obra de Verney inicia-se a segunda fase da literatura portuguesa, marcada pelo progressivo desaparecimento da cultura de corte e pela posterior dispersão geográfica dos escritores por Coimbra, Porto e Lisboa. A literatura do século XIX, apesar de mais dinâmica, continuava a não ter raízes na vida colectiva e foi buscar a sua inspiração, essencialmente, às culturas inglesa, alemã e francesa. O romantismo de Garrett e Herculano, no fundo uma importação de correntes estrangeiras possibilitada pelos exílios de ambos, esgotou-se rapidamente no formalismo dos ultra-românticos. Depois surgiu a «geração de 70», entre a qual destaca a figura de Eça de Queirós para demonstrar que o seu período socialista e propagandístico não era mais «que um figurino adoptado por algum tempo e que não corresponde realmente às tendências profundas do escritor nem à sua equação com o agregado colectivo de que faz parte».<sup>265</sup> Através da sua leitura da evolução das suas obras, Saraiva verifica que Eça foi restringindo gradualmente as suas referências ao meio social, acabando, no final da sua obra (tal como no início, com as *Prosas Bárbaras*) a fazer exercícios de estilo, num excesso de formalismo ou mesmo numa espécie de gongorismo: «o escritor vai-se progressivamente insulando e o círculo dos seus interesses reduzindo».<sup>266</sup> O mesmo se aplicando a Ramalho Ortigão, que se fechou num «garretismo tradicionalista e paisagístico».

Depois, afirmou-se uma corrente auto-designada «nacionalista», que integrava nomes como Alberto de Oliveira, Agostinho de Campos, Júlio Dantas, Malheiro Dias, Correia de Oliveira, Antero de Figueiredo ou Lopes Vieira. Surgiram em reacção ao garretismo paisagista de Ramalho e ao último Eça, mas acabaram a fazer, parafraseando Saraiva, uma espécie de roteiros turísticos sofisticados, já que as suas obras se limitavam a evocar o século XVIII ou a admirar as belezas da paisagem portuguesa. Daí o seu paradoxo: «a escola ou geração literária que entendeu prescindir do contacto com a cultura estrangeira e recorrer aos temas nacionais isolou-se da vida colectiva nacional a um ponto que a geração precedente nunca tinha conhecido».<sup>267</sup> Nesta sequência de gerações literárias, os futuristas e os presencistas não foram mais que «novas estratificações».

---

<sup>265</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>266</sup> *Idem*.

<sup>267</sup> *Idem*, p. 57.

Assim, as diferenças de temas e as rupturas de geração para geração que caracterizam esta segunda fase da literatura portuguesa não devem fazer esconder algo essencial e comum a todas elas, ou seja, o facto de não se apoiarem

numa massa que pela sua ponderação lhe dê um centro de gravidade, num público médio, estável e amplo. Pelo contrário, as republicazinhas das letras viram como cataventos aos sopros vindos de fora. Cada autor europeu em moda conquista uma pequena aristocracia inconsistente e sem raízes colectivas, impõe uma escola.<sup>268</sup>

Esta análise de António José Saraiva não pode ser entendida sem o conhecimento da posição que ele próprio ocupava no meio literário na altura em que o artigo foi publicado: a década de 1940. Claramente com um pendor marxista, o texto de Saraiva deve ser inscrito no contexto da luta dos neo-realistas contra o predomínio da geração da *Presença*. No século XVI como no século XX, os escritores viviam separados da massa da população, dirigindo-se a um público especializado de iniciados. Por isso, «os vindouros hão-de notar, com a mesma estranheza, a ausência, na poesia portuguesa do século XX, de uma repercussão dos problemas nacionais contemporâneos»<sup>269</sup>

Embora diferentes estas duas fases, na sua essência, revelam-nos uma literatura feita por escritores fechados nos seus círculos estritos e, por isso mesmo, limitados nos seus interesses, o que fica bem patente na sua preocupação com o virtuosismo técnico e com os exercícios de estilo. O condicionalismo social que explicava essas características da nossa literatura – aqui se aproximando Saraiva de uma sociologia da literatura – era

a existência de uma restrita elite de letrados debatendo internamente os seus problemas ou interesses mentais especiais e desligados da vida colectiva comum. Condições políticas diferentes agindo sobre esta estrutura social, ora centralizam na corte dos reis os homens de letras, ora os dispersam em grupos, insulados como ilhas num mar.<sup>270</sup>

O ensimesmamento e a obsessão pelo estilo não são culpa do escritor mas sim do meio, um «estado de coisas que permanecia intacto e inerte: uma educação e um determinismo social preexistente».<sup>271</sup> Este divórcio reflecte-se não só nos temas tratados pelos escritores, mas também na abundância do lirismo individual, na busca da perfeição formal e estilística – «um estilo à procura de assunto», frase que podia resumir toda a nossa literatura – e na pobreza do teatro e do romance, não por acaso os géneros que mais dependem do público. Tinha havido Camilo, um escritor que se deixou

---

<sup>268</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>269</sup> *Idem*.

<sup>270</sup> *Idem*, p. 57.

<sup>271</sup> *Idem*, p. 52.

permear pelo ambiente social, mas que o descreveu a partir de numa «sensibilidade convencional e postiça» para satisfação da «burguesia literata do Porto».<sup>272</sup> E restavam os romances de Redol e de Soeiro Pereira Gomes que tentavam lutar contra essa tendência. Mas, que, no entender de Saraiva, apesar de serem «reportagens excelentes de certos aspectos da vida portuguesa» ainda eram demasiado particulares, não tendo atingido a universalidade, critério imprescindível para que uma obra possa ser considerada arte.<sup>273</sup> A transição para o neo-realismo, que ainda estaria «em processo», beneficiava porém, comparativamente à geração de 70 – cujas obras se dirigiam sobretudo para a média e alta burguesia – de uma camada de leitores socialmente mais ampla e variada.<sup>274</sup>

Importa finalmente referir que estas teses de António José Saraiva – e outras, como a relação directa que estabeleceu entre o condicionamento da cultura portuguesa pela censura e a má qualidade das obras literárias, de onde a sua perplexidade perante o surgimento dos livros, importantes, de Ferreira de Castro – precisam de ser compreendidas no contexto das lutas literárias e políticas da época. Indicador disso foi a reacção de Eduardo Lourenço, que escreveu uma carta a Urbano Tavares Rodrigues dizendo-lhe o seguinte: «Este neo-realista (sobretudo realista) tem a obra como *reflexo* da época e por isso se sente tão embaraçado para explicar como uma época que ele considera não favorável (mas a quê?) pode *produzir* obras válidas.»<sup>275</sup>

Se encontrámos exemplos da orientação da literatura e, mais recentemente, da história e da crítica literárias para reflectires (sobre) o social, ao invés em Portugal praticamente não existe sociologia da literatura. Trata-se de uma área que não tem gerado nenhuns ou quase nenhuns trabalhos de investigação. E entre os que existem, grande parte não passa de pequeníssimas incursões, que não tiveram qualquer continuidade em termos das trajectórias de pesquisa dos seus autores. Esta ausência de interesse, sinal de que em Portugal a literatura continua a ser um domínio exclusivo dos

<sup>272</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>273</sup> Sublinhe-se, porém, que este critério «artístico» utilizado por Saraiva não era, aparentemente, o mais legítimo aos olhos dos neo-realistas. Por exemplo, Redol desejava que o seu romance *Gaibéus* (1939) ficasse na história, não como uma «obra de arte» mas como um «documentário humano fixado no Ribatejo», como consta na epígrafe do livro. Citado por Alexandre Pinheiro Torres em *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, ICALP, 1983, p. 13.

<sup>274</sup> Para um pequeno estudo sobre as propriedades sociais dos escritores neo-realistas, veja-se Alfredo Margarido, «A Origem Social dos Escritores Neo-Realistas», *Diário Popular*, Letras e Artes, 1 de Março de 1979, pág. 4.

<sup>275</sup> Eduardo Lourenço, carta a Urbano Tavares Rodrigues, 14 de Novembro de 1956, reproduzida em Eduardo Lourenço, «Realidade nacional e criação literária», *Colóquio Letras*, número especial intitulado *Eduardo Lourenço: Uma ideia do mundo*, nº 171, Maio/Agosto de 2009, p. 346.

críticos, dos ensaístas e dos historiadores literários, pode medir-se através de um indicador muito simples – mas simultaneamente muito revelador – como são os índices dos artigos académicos nas publicações portuguesas de sociologia. Assim, na revista *Sociologia: Problemas e práticas*, não consta nenhum texto que possa ser referenciado exclusivamente como sociologia da literatura. Há várias reflexões, por exemplo, sobre o mecenato cultural, os públicos da cultura e o papel ou a condição do artista (em sentido restrito), mas absolutamente nada sobre, por exemplo, os escritores portugueses. Os únicos que poderiam ser incluídos nesta área são os dois artigos de Eduardo Freitas e Maria de Lourdes Lima dos Santos em torno de um inquérito aos hábitos de leitura.<sup>276</sup>

O mesmo se pode dizer sobre *Análise Social*, a qual, tendo textos sobre cinema, arte, teatro, indústrias ou políticas culturais, não tem aceitado ou, mais revelador ainda, não tem recebido quaisquer artigos de sociologia nesta área. A única excepção poderia ser um texto de Cecília Barreira, publicado no já longínquo ano de 1986,<sup>277</sup> mas que a própria revista, no volume onde publica os índices de todos os artigos nela publicados entre 1963 e 1999 – e em cujo índice ideográfico se torna chamativa a ausência das palavras «literatura» e «escritor» –, o subsume na categoria «mulheres». Por fim, no volume especial «Biografias» surge um texto de Maria Filomena Mónica sobre Eça de Queirós e Pinheiro Chagas,<sup>278</sup> onde a autora, além de não se abster de fazer os mais variados juízos de valor estético sobre a escrita de um e de outro, se limita a descrever as polémicas entre esses dois escritores, com algumas referências ao período histórico, nomeadamente a factos políticos, não raro apenas a título decorativo.

Tal paucidade da publicação sociológica vem novamente dar conta, se necessário fosse, da quase hegemonia dos estudos literários na interpretação da literatura, incluindo nos ensaios da sua interpretação sociológica. Decerto reflectindo, mas de modo muito mais acentuado que outros domínios da sociologia, a tardia institucionalização académica da disciplina no nosso país.

---

<sup>276</sup> Eduardo de Freitas e Maria de Lourdes Lima dos Santos, «Leitura e Leitores», n.º 10, Outubro de 1991, pp. 67-89; e «Leitura e leitores II: Reflexões finais em torno dos resultados de um inquérito», n.º 11, 1992, pp. 79-87. Mais recentemente, tentando contrariar uma sociologia das práticas de leituras assentes apenas numa análise estatística, foi publicado Diogo Ramada Curto (dir.), *Estudos de Sociologia da Leitura em Portugal no século XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

<sup>277</sup> Cecília Barreira, «Imagens da mulher na literatura portuguesa oitocentista», *Análise Social*, vol. XXII, n.ºs 92-93, 1986, pp. 521-525.

<sup>278</sup> Maria Filomena Mónica, «Os fiéis inimigos: Eça de Queirós e Pinheiro Chagas», *Análise Social*, vol. XXXVI, n.º 160, 2001, pp. 711- 733.

A primeira referência à sociologia da literatura como disciplina académica, no entanto, é já bastante antiga. Deve-se, a José Júlio Gonçalves, numa conferência proferida a 27 de Abril de 1963, no Salão Medieval da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga, por ocasião da inauguração da Exposição Bibliográfica dos 75 anos da Fundação Livraria Cruz.<sup>279</sup> Autor com obras em vários domínios, entre as quais se destacam as relativas ao Ultramar português – quase todas elas publicadas por organismos oficiais do Estado Novo –, à «sociologia da informação»<sup>280</sup> e à história da sociologia.<sup>281</sup> Assistiu, como Professor Extraordinário, à passagem do Instituto Superior de Estudos Ultramarinos a Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina em Novembro de 1962, o que indicava uma viragem na política do ensino voltada para a preparação dos quadros técnicos, burocráticos e, mais genericamente, das elites que seriam responsáveis pela administração ultramarina, que deveria estar cada vez mais associada às ciências sociais.

Na conferência de Braga, José Júlio Gonçalves mostra-se informado sobre a bibliografia da área, principalmente a que ia sendo publicada em França: cita o *Traité de Sociologie* (1958) organizado por Georges Gurvitch, em cujo 2º volume constava um artigo de Albert Memmi intitulado «Problèmes de la Sociologie de la Littérature», ou ainda, sua grande inspiração, a *Sociologie de la Littérature* (1958) de Robert Escarpit. Em relação a Portugal, refere um texto de J. G. Santa-Rita, publicado na *Revista de Estudos Ultramarinos*,<sup>282</sup> onde os documentos literários são pensados a partir de preocupações sociológicas, e o já citado «Para uma Sociologia da Literatura Portuguesa», de António José Saraiva, «de cuja leitura não parece transparecer inteiramente o método sociológico adoptado, mas que é um estudo com certo interesse».<sup>283</sup>

<sup>279</sup> José Júlio Gonçalves, *Sociologia da Literatura (Breves considerações)*, Braga, Livraria Cruz, 1963.

<sup>280</sup> José Júlio Gonçalves, *Sociologia da Informação*, Vol. I, Lisboa, Centro de Estudos Políticos e Sociais, 1963 (lições dadas aos alunos do Curso Complementar do Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina). A sociologia da informação era cadeira que fazia parte do elenco de disciplinas do Curso Complementar de Administração Ultramarina (ministrado no Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina).

<sup>281</sup> Além de ter editado umas «sebentas» a partir das suas aulas de sociologia geral ou de introdução à sociologia ministradas aos alunos do curso de Serviço Social do ISCSPU (que curiosamente incluem capítulos sobre o marxismo), também publicou uma obra intitulada *Itinerários da Teoria Sociológica: Ensaio sobre as escolas, teorias e doutrinas sociológicas*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, 1969 (separata de *Estudos Políticos e Sociais*, vol. 7, nºs 1 e 2, 1969), dedicada «Ao Prof. Doutor Adriano Moreira, infatigável impulsor dos estudos sociológicos em Portugal».

<sup>282</sup> J. G. Santa-Rita, «Breves reflexões sobre os documentos literários como elementos de investigação sociológica», *Revista do Gabinete de Estudos Ultramarinos*, nº 14, Setembro-Dezembro de 1956, pp. 1-4.

<sup>283</sup> José Júlio Gonçalves, *op. cit.*, p. 14.

Na sequência de Albert Memmi – que afirmara o «evidente e excessivo atraso» da sociologia da literatura, daí estar ainda por fundar<sup>284</sup> –, José Júlio Gonçalves considera que a sociologia da literatura ainda não podia ser considerada uma disciplina autónoma, porque além de não possuir uma tradição bem definida, precisava ainda de estabelecer métodos de pesquisa que lhe fossem próprios. Já quanto aos objectos de estudo, ou linhas de investigação, não mostra grandes dúvidas, nem as deixa sobre a sua filiação em Escarpit: entre outros, a função social da literatura, a responsabilidade social do escritor, o seu estatuto económico e profissional e a sua pertença de uma classe, o estudo das obras do ponto de vista de uma sociologia dos temas, das personagens e dos estilos, a composição das gerações e dos grupos literários, o papel do editor, as características do mercado do livro, os circuitos de distribuição, a publicidade e a audiência literária, os diferentes condicionamentos que recaíam sobre a criação literária.

José Júlio Gonçalves tinha consciência que todas as obras, incluindo as rejeitadas ou menosprezadas pela crítica literária, são passíveis de ser analisadas sociologicamente (embora sempre da perspectiva da recepção pelos públicos não especializados, ou seja, como revelador do «gosto literário» das massas):

o estudo da projecção dos géneros literários de segunda ordem e de certas obras de autores afastados das selectas literárias tem a maior importância para os sociólogos, que não deverão confundir a *difusão* de uma obra literária, com o seu *valor* artístico, embora se possa fazer a apreciação de tal ou qual obra, não pelo seu *nível literário*, mas pelo número de exemplares que da mesma se vendem.<sup>285</sup>

Dito de outro, o sociólogo não pode deixar de analisar, «ainda que isso o choque», as obras de «segunda categoria», já que elas

desempenham uma função social – sobretudo junto das massas – mais marcada, mais representativa, que muitas obras-primas, cuja *difusão*, pelo menos a curto prazo, se reduz a *circuitos* e *círculos* que às vezes se restringem a uma *elite* cuja preponderância social pode ser pouco importante, actuando raramente sobre grande número de leitores e deixando assim a *modelação de condutas*, o fornecimento de *padrões de comportamento imitáveis* às obras de mais precária factura artística.<sup>286</sup>

Ponto de vista partilhado por Santa-Rita, para quem a ampla recepção de uma obra deve ser encarada, sobretudo, como um indicador do gosto do público (por exemplo, sobre os processos de publicidade, de imitação, etc.), já que no plano sociológico a influência literária é medida pelo nível de difusão das obras e não «pelo

---

<sup>284</sup> Albert Memmi, «Problemas da sociologia da literatura», em Georges Gurvitch (org.), *Tratado de sociologia*, vol. II, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1968, p. 417 (ed. original de 1958).

<sup>285</sup> *Idem*, pp. 18-19.

<sup>286</sup> *Idem*, pp. 19-20.



seu real merecimento artístico ou filosófico. Sob este aspecto têm por vezes maior influência obras de segunda ordem do que as obras-primas de que elas são a imitação ou deturpação».<sup>287</sup> Efectivamente, embora estabeleça uma diferença de valor entre os escritores, as obras, os editores que têm objectivos e preocupações espirituais, morais ou religiosas e os que se pautam apenas pela busca do lucro económico, José Júlio Gonçalves defende que «não compete ao investigador social tomar posição nesta matéria, mas, outrossim, averiguar, analisar, classificar, comparar factos e comportamentos».<sup>288</sup>

Em 1964, um ano depois desta conferência, foi publicada em Portugal a tradução do primeiro volume do *Tratado de Sociologia* de Gurvitch, seguida em 1968, pelo segundo volume que inclui o capítulo de Albert Memmi acima referido, sobre a sociologia da literatura. 1969 foi o ano da versão portuguesa da *Sociologia da Literatura* de Robert Escarpit. Dando continuidade a este primeiro impulso editorial, as Publicações Europa-América lançaram um outro manual, em 1971, igualmente intitulado *Sociologia da Literatura*, do sociólogo e professor na Universidade de Nápoles Giovanni Ricciardi.<sup>289</sup> Este início da década de 1970, aliás, ficou marcado pela saída de várias obras próximas do marxismo – muitas delas da editorial Estampa – versando as relações entre a literatura e a sociedade: em 1972, mais um livro com o título *Sociologia da Literatura*, mas agora uma antologia de textos, entre outros, de Lucien Goldmann, J. Elsberg e Nicolas Bonhôte;<sup>290</sup> em 1973, *Literatura e Sociedade*, com textos de Edoardo Sanguinetti, Roland Barthes, Henri Lefèbvre, Robert Escarpit e Lucien Goldmann;<sup>291</sup> em 1974, *Romance e Sociedade*, do marxista Michel Zéaffa;<sup>292</sup> finalmente, em 1980, reedição da Estampa de muitos dos textos incluídos na antologia de 1973 com outros novos (em particular de Lucien Goldmann).<sup>293</sup> Este aparente interesse pela sociologia da literatura deve ser inscrito, porém, na dinâmica avassaladora de publicação de obras marxistas típica da década de 1970, quer nos anos da gorada «primavera marcelista», quer, principalmente, nos anos imediatamente a seguir ao 25 de Abril.

<sup>287</sup> J. G. Santa-Rita, *op. cit.*, p. 3.

<sup>288</sup> Gonçalves, p. 26.

<sup>289</sup> Giovanni Ricciardi, *Sociologia da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1971.

<sup>290</sup> AA. VV., *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Estampa, 1972.

<sup>291</sup> AA. VV., *Literatura e Sociedade*, Lisboa, Estampa, 1973.

<sup>292</sup> Michel Zéaffa, *Romance e Sociedade*, Lisboa, Estúdios Cor, Julho de 1974.

<sup>293</sup> AA. VV., *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Estampa, 1980.

Um bom exemplo da recepção em Portugal, após o 25 de Abril, das teses marxistas aplicadas à literatura é o estudo de Armando de Castro sobre Camões, baseado nos conceitos de «máxima consciência possível» e de «estrutura significativa».<sup>294</sup> No primeiro caso, o objectivo era perceber quais os condicionalismos sociais e políticos do século XVI que, inculcados na mentalidade de Camões, determinavam a visão do mundo expressada na sua obra literária. Nesta perspectiva, todas as épocas estabelecem fronteiras à capacidade de interpretação mental, psicológica e ideológica que são muito difíceis de ultrapassar, porque isso implicaria uma desestruturação do próprio sistema social em que o artista está integrado. Por exemplo, Camões não podia ser um revolucionário, porque a substituição radical de uma sociedade por outra não era simplesmente concebível na consciência da época. As condições históricas ou objectivas não contemplavam a possibilidade de ser revolucionário. Esse era um dos limites, segundo a terminologia de Goldmann, da «consciência possível». O talento estético e o cabedal das experiências de vida de Camões permitir-lhe-iam forçar esses limites até ao máximo, através da crítica a certas manifestações da ordem social que mentalmente tinha de aceitar, mas muito dificilmente a ultrapassá-los. Poderia denunciar, muito dispersamente, algumas injustiças sociais, as violências e abusos dos poderosos ou de indivíduos sem escrúpulos, mas nunca críticas que visassem destruir as bases da ordem senhorial, porque a condições da época não o permitiam, porque isso excederia largamente a «consciência possível» de um português daquele tempo.

Um dos «limites endógenos à visão do mundo dum artista como Camões» encontramos-lo na sua interpretação da história concentrada nos grandes vultos, onde o povo só figura de passagem ou episodicamente. Esse era um dos núcleos ideológicos que a Camões, «por condições históricas gerais, por formação mental e talvez até devido à sua formação de classe não era dado substituir por outra concepção do mundo».<sup>295</sup> Se naquela época, tendo em conta as condições históricas dos finais do terceiro quartel do século XVI, alguém manifestasse uma ideologia não senhorial (anti-senhorial seria ainda mais difícil) e crítica da aristocracia, a censura e a repressão ter-se-iam abatido implacavelmente sobre ele e com toda a probabilidade não teria sobrevivido para o contar. O ponto de vista de Armando de Castro é assim o de uma sociologia histórica atenta à inserção da obra de Camões na sociedade do seu tempo e no processo

---

<sup>294</sup> Armando de Castro, *Camões e a sociedade do seu tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1980.

<sup>295</sup> *Idem*, p. 177.

histórico quinhentista, ou seja, tendo em conta as mudanças ou transformações económicas, sociais, políticas, culturais ou ideológicas verificadas até cerca de 1580-1585.

Na segunda parte da sua análise, Castro procede a uma análise interna à obra de Camões seleccionando os elementos que mais ressaltam na obra de Camões, tendo sempre em vista, claro, a sua dupla vertente histórica e sociológica anteriormente referida. É aqui que vamos encontrar o conceito, também de Goldmann, de «estrutura significativa». Partindo da convicção de que o fenómeno artístico representa uma totalidade, Castro extrai d'*Os Lusíadas* os seus eixos centrais, ou «elementos estruturais de composição», que melhor o traduzem enquanto expressão da visão do mundo de Camões, por exemplo, a ideia de auto-realização; o ser humano como dotado de iniciativa criadora, não estando totalmente limitado pela hereditariedade e pela biologia; a luta criadora do ser humano com todos os seus sofrimentos, dores e alegrias, tudo isto com a viagem de Vasco da Gama como pano de fundo.

Quanto à produção propriamente académica, assinale-se a publicação, em 1985, da tese de doutoramento de Maria de Lourdes Lima dos Santos. Não sendo exclusivamente sobre o campo literário, aproxima-se-lhe pelo viés do «campo intelectual», sobre o qual pode ser considerada como a primeira investigação sociológica em Portugal.<sup>296</sup> Tendo como modelo teórico a teoria dos campos de Bourdieu, nomeadamente a ideia de indissociabilidade dos sistemas de relações políticas, intelectuais e simbólicas, o livro defende que esse período reuniu as condições para o surgimento da categoria «intelectual» como força social efectiva com capacidade para agregar «grupos que, a despeito das suas divergências, actuariam como uma *intelligentsia* crítica e reivindicativa».<sup>297</sup>

Efectivamente, a Revolução de 1820, que vinha na sequência das invasões francesas, da fuga do Rei para o Brasil e da ocupação inglesa, foi o primeiro momento em que homens de letras, burocratas e militares, apesar dos seus interesses divergentes, actuaram conjuntamente com o objectivo de impor uma mudança política e social que transformasse, de alto a baixo, a máquina do Estado. Foi a expectativa de participarem no governo ou, pelo menos, de influenciarem as suas decisões, que levou muitos

---

<sup>296</sup> Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença, 1985.

<sup>297</sup> *Idem*, p. 13.

escritores a tentar estabelecer ligações com o aparelho estatal, verificando-se assim, nessa primeira metade de oitocentos, uma intersecção fortíssima entre o campo político e o campo literário. Uma tendência que ficou bem visível no «romantismo social» e na intervenção de vários escritores, como Garrett e Herculano, no espaço público da política, que se dividiam entre a actividade política e a produção cultural, não se percebendo, muitas vezes, qual a sua actividade principal. Todavia, porque o regime se foi degradando e porque a sua capacidade de intervenção e de influência era limitada, essa decepção levou muitos deles, em particular depois de 1834, a afastarem-se dos círculos do poder e a perspectivarem cada vez mais o seu trabalho como uma actividade autónoma capaz de criar as suas próprias instâncias de consagração, não precisando para isso da política. Essa vontade de reconhecimento público por parte dos produtores culturais foi um primeiro passo no sentido da possível emergência institucional do campo.

Um primeiro passo que não autoriza ainda a falar da existência de um «campo intelectual» – algo que fica um pouco confuso na argumentação de Lima dos Santos, que utiliza o conceito para uma época onde a designação, em bom rigor e seundo o próprio Bourdieu, não faz sentido – já que a reivindicação da autonomia e da independência do escritor não são suficientes.<sup>298</sup> É verdade que as condições sociais e institucionais propícias ao nascimento do campo começavam a estar reunidas. Entre elas, o alargamento das oportunidades de trabalho dos escritores, com a expansão do jornalismo ligado a um novo sistema de mecenato, representado pelos líderes dos grupos político-partidários que tinham órgãos na imprensa, fazendo da actividade jornalística um importante meio de socialização política e ideológica; o progressivo reconhecimento do direito da propriedade literária; o desenvolvimento de um espírito empresarial na área da edição e da produção teatral; o aumento relativo do número de leitores. Um conjunto de elementos que, no seu conjunto, foram responsáveis pela chamada «comercialização da literatura» e que desempenharam um papel importante na independência relativa dos escritores, abrindo as portas à possibilidade da sua profissionalização (incipiente e limitada a meia dúzia de nomes, o mesmo se aplicando ao século XX português).

---

<sup>298</sup> Pierre Bourdieu, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les temps modernes*, nº 246, 1966, pp. 865-906.

No entanto, essas novas condições criaram também uma contradição. Se por um lado contribuíram para que o escritor se comesçasse a pensar a si próprio e ao seu trabalho como independente, por outro lado significavam uma substituição da anterior submissão a poderes curiais e aristocráticos por uma outra, ao mecenato político, ao mercado e ao «grande público». Uma contradição, por outras palavras, entre uma independência subjectiva, reafirmada numa defesa da autonomia da sua actividade, e uma dependência objectiva relativamente ao mercado de bens culturais, controlado ainda, em parte, pelo mecenato tradicional, e, cada vez mais, pelo mecenato político-partidário e pela burguesia empresarial. As oportunidades de trabalho intelectual giravam quase todas em torno deste intrincado sistema de relações, ao qual se tinha de submeter a parte dos actores do meio. Ora, essa conjugação de dependências acarretou novas «denúncias e recriminações», que vieram reforçar a dinâmica reivindicativa de uma legitimidade assente em critérios de autoridade e de competência especificamente intelectuais, ao mesmo tempo que desencadeou «uma conjugação de esforços para tentar criar condições de autonomia».

Foi assim no período analisado pela autora que começaram a surgir, em diferentes domínios, muitas das instâncias de consagração do meio, indispensáveis para a criação e fortalecimento de uma reputação intelectual: no domínio das relações mundanas ou informais, os salões e saraus literário-musicais, e no domínio das relações formais ou académicas, a universidade e as sociedades científicas e literárias. As práticas académicas e o currículo escolar, se devem ser incluídos na dinâmica de adequação aos ideais de autonomização, também serviam para legitimar a pretensão de intervenção na vida pública e de acesso ao poder, bem como a aspiração a certas posições. Um capital simbólico que continuava ainda dependente, em parte, das relações aristocráticas promovidas nos saraus literário-musicais, nos salões e no mecenato tradicional. E se a apropriação destes símbolos e destas práticas visava, num primeiro momento, a autonomia intelectual, a verdade é que, em última instância, tinham por objectivo promover a sua capacidade de intervenção na sociedade. Assim, o objectivo das lutas pela autonomia residia, em muitos casos, no desejo de acesso ao poder social, que implicava desde logo assegurar o máximo de capital simbólico possível de modo a assegurar uma consagração intelectual. Portanto, as declarações de «neutralidade literária» devem ser analisadas, sobretudo, como instrumentos de retórica, já que as condições efectivas dessa autonomia não estavam completamente reunidas. Daí as

várias ambiguidades e contradições visíveis quer nas suas posturas, quer em algumas das posições que veiculavam por escrito. E daí, da nossa opinião, a impossibilidade de se aplicar o conceito de «campo literário» a este período (posteriormente, o encerramento das Conferências do Casino viria reforçar essa impossibilidade).

O livro de Maria de Lourdes Lima dos Santos chama-nos a atenção para a necessidade de analisarmos a produção intelectual tendo em conta dois vectores: o institucional e o das representações subjectivas (onde devemos incluir a dimensão doutrinária presente nos textos). Foi principalmente sobre estas últimas, e também centrando-se no século XIX, que Augusto Santos Silva elaborou alguns estudos que podemos incluir numa sociologia da literatura portuguesa.<sup>299</sup> Entre as suas conclusões destacaria, em primeiro lugar, a comprovação, como em Lima dos Santos, de que a produção e difusão de uma cultura liberal passavam, sobretudo, pelos planos literário e político, muito mais do que pelo conhecimento científico, técnico e racional. Assim, a primeira fase de institucionalização de um campo intelectual no século XIX ficou marcada pela grande influência dos actores do meio literário, em particular os escritores, na verdade o sector mais dinâmico da intelectualidade portuguesa. É isso precisamente que se nota quando se analisa a produção simbólica de Garrett e de Herculano, dois dos autores «mais fecundos e influentes» do romantismo social e do liberalismo. De facto, o projecto de uma identidade colectiva (característico dos nacionalismos que percorreram quase toda a Europa) foi impulsionado, sobretudo, pela literatura, o que explica o predomínio das referências literárias no imaginário do país. Mas também, segundo Santos Silva, o divórcio entre os ideais de cidadania e a acção política efectiva. O mais curioso, porém, é que esses ideais conheceram níveis elevados de adesão, concluindo o autor que esse apoio «cresce tanto mais no plano simbólico-doutrinário quanto mais bloqueada vai sendo a eficácia social das propostas», ou seja, a sua realização efectiva.

Por exemplo, as imagens literárias do meio rural mostram uma ambivalência, relacionada com o tema da relação entre intelectual e povo, já que o progressismo de raiz liberal – a necessidade de difundir a instrução pública e de modernizar a exploração agrícola – misturava-se com um certo tradicionalismo – o elogio das virtudes e da pureza da vida campestre e, em geral, dos valores rurais.<sup>300</sup> Os intelectuais valorizavam a província (e o conhecimento da terra e da paisagem, em última análise, do país real),

---

<sup>299</sup> Augusto Santos Silva, *Palavras para um País*, Oeiras, Celta, 1997.

<sup>300</sup> *Idem*, p. 26.

mas faziam-no equipados com os valores e atitudes do liberalismo progressista, que tinha implícita, no fundo, uma superioridade intelectual e, por muito paradoxal que possa parecer, também moral. Assim, o facto de ser-se tradicionalista em literatura (ao nível das descrições míticas ou idílicas da ruralidade), não impedia que em ideologia se fosse, ao mesmo tempo, progressista. Esta ambiguidade nas relações dos intelectuais com o mundo rural explicava, em grande medida, o bloqueio da acção política efectiva. E deve ser analisada tendo em conta a posição a partir da qual escrevem os escritores, ou seja, as suas origens e trajectórias sociais. Só assim poderemos explicar convenientemente essas representações contrastadas e ambivalentes do meio rural.

Outro argumento de Santos Silva é que o facto das convicções ideológicas de Garrett e Herculano terem tido muita influência não nos autoriza a considerá-los, propriamente, como os ideólogos do novo regime (mas então em que sentido é que o autor considera que eles foram os «expoentes do liberalismo»?). A razão é que nem um nem outro privilegiaram o registo estritamente político, tanto mais que a certa altura os dois se distanciaram do caminho que o regime estava a tomar. Para Santos Silva, devemos vê-los como «produtores simbólicos de uma nova visão do mundo» (essencialmente romântica) e «doutrinadores de um novo relacionamento com a pátria».<sup>301</sup> Mais do que a reestruturação política e económica, os discursos e as atitudes de ambos tinham em vista a «estruturação de novas práticas sociais, nomeadamente simbólicas», ou seja, a cultura em sentido restrito – a literatura, o teatro, a história, as artes plásticas, a arquitectura, a ópera, etc. –, fundamentais na formação de novos cidadãos.<sup>302</sup>

O divórcio entre, por um lado, as descrições literárias e a doutrinação, e, por outro lado, a realidade voltou a ficar patente na «geração de 70», particularmente em Antero de Quental e Eça de Queirós, cuja atitude revolucionária (que, aliás, acabou por ser abandonada) nunca transcendeu o plano da criação literária e das relações internas do campo intelectual, jamais tendo qualquer impacto efectivo na vida social. Não por acaso, o pendor romântico das últimas obras de Eça, com a idealização nostálgica do mundo rural (por exemplo, *A Cidade e as Serras*), coincidiu com o fim das «ilusões socialistas».

---

<sup>301</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>302</sup> *Idem*.

Estes textos de Augusto Santos Silva têm ainda a vantagem de apresentar alguns princípios metodológicos que devem nortear uma sociologia histórica da literatura. Assim, há pelo menos três vectores que têm de ser tidos em conta: em primeiro lugar, o sociólogo deve evitar a mera sobreposição das opiniões dos escritores ao longo dos seus textos, já que as obras literárias são «representações sociais *sui generis*». Isso é possível, por exemplo, através da multiplicação dos ângulos de focagem, considerando aspectos como a organização interna das obras, a sua relação com as origens sociais e as trajetórias profissionais dos respectivos autores, as posições destes no campo intelectual, a articulação entre os produtos culturais e as condições sociais da sua produção.<sup>303</sup> Em segundo lugar, a contextualização das obras e dos autores, relacionando-os, por exemplo, com a cultura erudita portuguesa do seu tempo; em terceiro lugar, a análise estrutural, destacando as linhas de força que explicam a organização da obra intelectual e sua articulação com outras obras culturais do período de tempo considerado. É à luz de uma abordagem que contemple estes três vectores que Santos Silva, sem nunca os concretizar pormenorizadamente, analisa a evolução ideológica de autores como Eça ou Oliveira Martins.

Sobre outra época – a década de 1940 – e interessando-se por outro tipo de fontes – não as obras mas os anuários, nomeadamente o *Anuário dos Escritores* (1941-1942)<sup>304</sup> e o *Anuário Artístico e Literário de Portugal* (1948)<sup>305</sup> – Ricardo Roque, Rui Branco e Tiago Moreira analisaram as práticas de «produção de si» aí levadas a cabo pelos escritores.<sup>306</sup> Pela dimensão reflexiva da informação aí contida, ou seja, ao obrigarem os escritores a definir-se a si próprios e à sua identidade, esses anuários são um material empírico particularmente relevante. Assim, baseando-se na teoria dos campos sociais de Bourdieu, os autores defendem que essas práticas devem ser inscritas no processo de afirmação de diferenças no interior do meio literário. Para se perceber esse processo é importante ter consciência de que se tratava de um período marcado, em termos literários, pela contestação dos neo-realistas – a nova geração – ao modelo estético da *Presença*. A literatura portuguesa estava viver um momento de anomia, em

---

<sup>303</sup> *Idem*, p. 175.

<sup>304</sup> Cláudio Basto (org.), *Anuário dos Escritores*, Porto, Portucale, 1942.

<sup>305</sup> *Anuário Artístico e Literário de Portugal*, Lisboa, Agência UPI, 1948.

<sup>306</sup> Ricardo Roque, Rui Branco e Tiago Moreira, «Escritores e modos de “produção de si”: o campo de produção cultural português nos anuários literários de 1941-1942 e 1948», *Fórum Sociológico*, n.ºs 7/8 (2ª série), 2002, pp. 171-195.



que os «novos» (ou pretendentes) desafiam os «velhos» (já instalados), que ocupam as posições dominantes.

Neste sentido, os autores neo-realistas, implicados na acção social e interessados em fazer da literatura um instrumento de incitamento à mudança revolucionária, pretendiam impor o romance e, com isso, pôr em causa a hierarquia dos géneros literários tal como existia desde o final do século XIX e que concedia à poesia o lugar cimeiro. Ora, quem simbolizava o poder da poesia eram os presencistas, que no seu cepticismo quanto aos ideais oitocentistas e republicanos do progresso se refugiavam no subjectivismo, na introspecção e na defesa da arte pela arte, algo que segundo os neo-realistas fomentava essencialmente uma alienação da realidade social.

Por outro lado, remetendo os anuários para esse momento de grande transformação do campo, verificamos que esse impulso recenseador, ou essa «espécie de ponto de ordem», faz parte de uma lógica de promoção do consenso que põe a nu as próprias inseguranças dos agentes mais ligados ao regime. É tendo isto em conta que devem ser analisados, por exemplo, os contrastes na quantidade da informação disponibilizada, tornando o conteúdo das declarações muito variável, porque os anuários têm implícitos processos de hierarquização estatutária. O mesmo se passando com as «não declarações», que podem ser lidas, por um lado, como uma recusa ou uma atitude de protesto mas também, por outro lado, como um sinal da renitência dos escritores a deixarem-se codificar, da sua aversão às práticas agregadoras e de formalização; de qualquer modo, aparentemente incidindo sobre os escritores mais jovens, visto o notório envelhecimento do perfil etário dos autores registados.

Os autores chegam a um perfil dos escritores constantes nos anuários a partir das suas propriedades sociais (género sexual, idade, escolaridade, profissão e residência, áreas temáticas da produção declarada), e a uma análise factorial de algumas linhas de força que, na interpretação dos autores, configuram aspectos estruturais do campo – de alcance necessariamente limitado e exploratório, dadas as evidentes limitações das fontes, de entre as quais sobressai o enviesamento do próprio acto (voluntário) de se registar ou não no anuário (de que resulta, nomeadamente, a sub-representação referida dos autores ais jovens e, potencialmente, «desafiadores»).

Partindo igualmente da sociologia de Bourdieu, em particular da sua definição de intelectual, António Sousa Ribeiro estudou a configuração do campo literário no

período imediatamente a seguir ao 25 de Abril de 1974.<sup>307</sup> Segundo Bourdieu, intelectual é aquele indivíduo que pertence a um campo cultural autónomo e utiliza as suas competências ou prestígio nesse domínio para intervir na esfera política, ou seja, continuam a ser produtores de cultura sem no entanto se transformarem em políticos. Esta definição, que pretende captar a natureza paradoxal dos intelectuais, parte do princípio de que nem todos os indivíduos que pertencem ao campo cultural devem ser considerados intelectuais.

Esta concepção de intelectual proposta por Bourdieu pretende, na opinião de Sousa Ribeiro, reforçar a ideia de que a autoridade do intelectual é «essencialmente simbólica – uma forma de autoridade que, justamente, tem a sua expressão mais paradigmática no campo artístico e literário: a autoridade social dos escritores não é outra senão a produzida na e pela instituição da escrita» (uma ideia que Augusto Santos Silva aplicou, como vimos, aos casos de Garrett e de Herculano).<sup>308</sup>

A situação que saiu do 25 de Abril veio pôr em evidência as duas linhas de força que estruturavam a vida literária e levou os escritores a actuarem essencialmente como intelectuais. Por um lado, a reivindicação, por parte dos escritores, de uma participação activa no processo de mudança política, exigência essa fundamentada num passado de resistência ao Estado Novo (um passado de oposição ao qual foram buscar a legitimidade das suas reivindicações) e, por outro lado, a consciência da autonomia específica do universo literário.

Este duplo posicionamento dos escritores face às novas condições criadas – que Sousa Ribeiro identificou, principalmente, a partir da leitura das comunicações do I Congresso dos Escritores Portugueses, realizado logo em 1975 – criou um dilema, identificável nos discursos e nas tomadas de posição da época. A primeira vertente assinalada – a vontade de participação – fica bem patente na forma como os escritores acorreram à manifestação do 1º de Maio de 1974. Convocados pela Associação Portuguesa de Escritores (APE), diversos escritores transportaram um dístico onde se podia ler «Escrever é Lutar», deixando assim bem clara o seu desejo de intervirem na dinâmica colectiva que se começara a esboçar uma semana antes. Como disse o escritor E. M. de Melo e Castro, «o grito adoptado pelos Escritores Portugueses (APE) no 1º de

---

<sup>307</sup> António de Sousa Ribeiro, «Configurações do Campo Intelectual Português no Pós-25 de Abril: o Campo Literário», em Boaventura de Sousa Santos (org.), *Portugal: Um Retrato Singular*, Porto, Afrontamento, 1995, pp. 481-512.

<sup>308</sup> *Idem*, p. 484.

Maio 74 «Escrever é Lutar» testemunha justamente a consciência de que o acto da escrita é um acto de luta que se inscreve numa revolução».<sup>309</sup> Outro cartaz, conduzido por Ferreira de Castro, dizia «Escritores organizados em sindicato», o que apontava para outro tema na ordem do dia e em torno do qual gravitaram algumas das reivindicações dos escritores junto do Movimento das Forças Armadas (MFA): a situação socioprofissional do escritor. Neste sentido, pode dizer-se que a manifestação do 1º de Maio foi o primeiro momento assinalável, nesse período, de uma intervenção social dos escritores enquanto grupo.

Além disso, a reivindicação de um maior reconhecimento social para os escritores, que passava parcialmente pela sua integração no processo revolucionário, tinha subjacente a ideia de que, no passado, durante o Estado Novo, teria existido uma unidade entre os escritores, uma sintonia de esforços na luta antifascista (corporizada na evocação do encerramento e destruição da Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1965). Nas comunicações do I Congresso, em particular, encontramos variadíssimos exemplos dessa ideia; nas palavras de Alexandre Cabral: a «constituição de uma ampla frente unitária antifascista, onde praticamente se diluam as divergências ideológicas, individuais e de grupo».<sup>310</sup> Era com base no papel desempenhado na luta antifascista que os escritores defendiam a legitimidade da sua participação nas decisões políticas, principalmente as de incidência cultural.

Este ímpeto de intervenção acabou por dividir os escritores (isto se partirmos do princípio de que antes eles estavam unidos), já que noutras comunicações do congresso, assim como em alguns artigos publicados nos jornais, nomeadamente no semanário *Expresso*, verificamos a existência de um grupo de escritores (que integrava elementos próximos do Partido Socialista) que rejeitava essa perspectiva de uma literatura empenhada e que reagiu contra a forma como o Congresso estava a ser organizado. Estes dois pontos de vista reflectem, segundo Sousa Ribeiro, «a ambiguidade da situação em que se encontram», ou seja, o dilema entre o comprometimento político e o imperativo da autonomia do literário.<sup>311</sup>

Essa divisão, na verdade, ficou a dever-se a uma transposição dos conflitos político-partidários para o interior da vida literária: se uns assumiram explicitamente o

<sup>309</sup> E. M. de Melo e Castro, *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora, 1977, p. 14.

<sup>310</sup> AAVV, *I Congressos dos Escritores Portugueses*, 1975 (inédito, dactilografado, arquivo pessoal).

<sup>311</sup> António Sousa Ribeiro, «Configurações do...», p. 489.

seu comprometimento político com a revolução e a sua ligação ao PCP, os outros agarraram-se ao argumento da autonomia do literário mas apenas de forma retórica, já que a sua motivação era igualmente ideológica, como parecem indicar as ligações de alguns dos seus membros ao PS.

Foi este argumento, precisamente, que tentámos defender em *O Meio Literário Português*,<sup>312</sup> onde traçámos uma linha de evolução do relacionamento dos escritores com o poder político que abarca três períodos distintos da sociedade portuguesa: ditadura, período revolucionário e democracia, ou seja, de 1960 a finais da década de 1990, para dessa forma observar, historicamente, as sucessivas configurações que essa relação foi assumindo. As fontes que serviram de suporte empírico a esta análise foram, por um lado, os principais prémios literários atribuídos nesse período, e, por outro lado, os dois congressos de escritores realizados em 1975 e 1982. Por exemplo, foi em torno de acontecimentos directa ou indirectamente relacionados com a atribuição de prémios que os escritores assumiram de forma mais explícita o seu posicionamento face à esfera política: em primeiro lugar, a polémica entre Vergílio Ferreira e Alexandre Pinheiro Torres (princípio de 1963), que teve como epicentro a atribuição do Prémio de Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE) ao romance *Rumor Branco* de Almeida Faria, onde se digladiaram diferentes concepções de literatura, nomeadamente no que diz respeito à sua relação com o campo político; em segundo lugar, a destruição e encerramento da SPE, em 1965, motivada pela atribuição do Grande Prémio de Novelística ao livro *Luuanda* do escritor angolano Luandino Vieira, à altura preso no Tarrafal por alegadas actividades terroristas; em terceiro lugar, a exclusão, em 1992, de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, da candidatura ao Prémio Literário Europeu.

A análise das condições sociais e políticas que estiveram por trás da atribuição desses prémios, a que juntámos os discurso do I e II congressos de Escritores Portugueses, permite apreender as principais linhas de continuidade e de descontinuidade que atravessaram o interior do campo literário e que caracterizaram a sua relação com o campo político. O nosso principal argumento, como dissemos, girou em torno da utilização retórica do princípio da autonomia da literatura face às interferências do poder político. Referimos utilização retórica porque esse princípio foi

---

<sup>312</sup> João Pedro George, *O Meio Literário Português: Prémios Literários, Escritores e Acontecimentos (1960-1999)*, Lisboa, Difel, 2002.

engatilhado de diferentes maneiras por diversos escritores consoante as circunstâncias e o momento político, o que fez com que a ideologia da autonomia fosse difícil de distinguir da ideologia da participação. Os mesmos escritores que fizeram a apologia da imbricação da literatura com a política, noutras circunstâncias revoltaram-se contra a interferência do poder político em assuntos que apenas diziam respeito aos escritores. Foi o que aconteceu com os elementos ligados ao neo-realismo, que no caso da extinção da SPE afirmaram, retoricamente, a total autonomia da literatura face à política, quando a corrente literária em que se reconheciam defendia a transposição para a literatura de temas de clara incidência ideológica e quando o seu empenhamento na oposição anti-fascista (e depois no processo subsequente ao 25 de Abril) mostrava exactamente o contrário. Aliás, a extinção da SPE pode considerar-se uma vitória do movimento neo-realista. De facto, com o fim da SPE, o Neo-Realismo conseguia finalmente estabelecer uma confusão entre os dois campos, obrigando a maioria dos escritores a assumir claramente a sua posição no jogo das forças políticas: a favor ou contra o regime. Isto tem tanto mais importância se pensarmos que nessa época o Neo-Realismo estava a perder grande parte da sua influência no meio literário, nomeadamente entre os autores mais jovens. Pode até dizer-se que quando Alexandre Pinheiro reagiu ao prefácio de Vergílio Ferreira ao livro *Rumor Branco*, de Almeida Faria, e à influência que o autor de *Aparição* estaria a exercer sobre as gerações mais novas, o que isso deixava entrever, precisamente, era esse sintoma de um movimento literário que sentia estar a perder autoridade. Ora, a extinção da SPE significou para o Neo-Realismo uma vitória no que diz respeito ao objectivo de comprometer a literatura com a política, na realidade o seu principal objectivo – o que, simultaneamente, contraria as teses dos estudos literários, que assentes apenas nas obras situam o fim do Neo-Realismo no final da década de 1950.<sup>313</sup>

Do lado do governo, o argumento da autonomia também foi utilizado retoricamente, mas agora para justificar a sua decisão de encerrar a SPE: os escritores tinham violado a regra de ouro da autonomia ao atribuir um prémio literário a um autor como Luandino Vieira, preso por actividades políticas de oposição ao regime, o que significava caucionar essas mesmas actividades. Esta ideia da utilização retórica do princípio da autonomia é corroborada ainda pelos acontecimentos que analisámos tanto para o período pós-revolucionário como para o caso Saramago.

---

<sup>313</sup> João Pedro George, *O meio literário...*, pp. 124-134.

O próprio Saramago é um bom exemplo, já que as suas posições de empenhamento social e político do escritor são contraditórias com a sua denúncia das interferências da política na literatura (é este tipo de contradições que leva diversos escritores a afirmarem que quando assumem posições políticas o fazem na condição de cidadãos e não de escritores, como se fosse possível separar, em termos de impacto público, os dois papéis). Alexandre Cabral é outro exemplo: na sua comunicação ao I Congresso dos Escritores defendeu de forma clara a necessidade de os escritores se empenharem no processo revolucionário; passados cerca de sete anos, no II Congresso, advogou o oposto, ou seja, a irredutibilidade do valor da autonomia.

Aspectos que nos levaram a concluir que o campo literário apresentava níveis elevados de contaminação política e que as divisões próprias da vida política e partidária foram transpostas para o interior da literatura. Verificámos também que, consoante o partido no governo, as alianças entre as diferentes facções do campo literário se recompunham de forma diferente. Assim, se no período pós-revolucionário os escritores que intervinham na órbita do PCP entraram em conflito com os escritores próximos do PS, mais tarde, com a AD no poder, encontramos esses escritores unidos numa única frente contra as decisões do governo. Principalmente, levaram-nos a concluir que o conceito de campo literário tal como Bourdieu o define não pode ser aplicado ao caso português, pelo menos até à década de 1980.

A partir dessa data, verifica-se um processo de reestruturação do campo literário, que tem que ver fundamentalmente com a relativa despolitização das relações entre os escritores. Por um lado, os discursos institucionais passam a centrar-se mais em aspectos que dizem respeito a problemas específicos do campo literário e, por outro lado, a intervenção dos escritores tende a fazer-se preferencialmente na lógica do criador individual, ligado mais por redes de afinidades, onde as referências políticas de cada um parecem não pesar tanto nas suas formas de relacionamento. Por outras palavras, parece verificar-se uma certa desagregação ou desmobilização dos escritores enquanto grupo.

Depois do trajecto que efectuámos em torno das obras de sociologia da literatura realizadas no nosso país, não podemos deixar de referir a influência avassaladora do pensamento de Bourdieu. Que não se verifica apenas no domínio da sociologia da literatura portuguesa, mas também nos próprios estudos literários (a publicação de *As Regras da Arte*, em 1992, desde logo, acelerou a sua penetração no nosso meio literário

e permite explicar a aparição conjuntural, no nosso país, de estudos dispersos onde a perspectiva sociológica não é ignorada).<sup>314</sup> Sem dúvida, ao consagrar importantes trabalhos à literatura que renovaram a história literária, Bourdieu criou condições mais favoráveis ao reconhecimento da sociologia da literatura e fez com que os ensaístas literários ficassem mais inclinados a aceitar a sociologia da literatura. Pelo contrário, as perspectivas teóricas que, mais recentemente, questionaram a sociologia bourdiana da arte e da literatura em particular, e que brevemente indicámos acima, encontram-se conspicuamente ausentes da sociologias da literatura publicada no nosso país.

É importante dizer, ainda, que estes trabalhos de sociologia da literatura portuguesa, mesmo que dispersos e não tendo tido, aparentemente, continuidade nas trajectórias de investigação dos seus respectivos autores, tiveram e têm o grande mérito de questionar o monopólio das perspectivas literárias sobre a análise da identidade cultural portuguesa ou sobre a organização e as posições do nosso meio literário, reivindicando o direito do sociólogo a estudar a literatura. E, com isso, abriram o caminho para uma desconstrução dos critérios tradicionais de avaliação, mas também para uma avaliação crítica da forma como a literatura produz ou activa as estruturas do imaginário colectivo.

---

<sup>314</sup> Vejam-se algumas obras de Silvina Rodrigues Lopes (por exemplo, *A legitimação em literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994) e de Carlos Reis (por exemplo, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra, Almedina, 2001).





## Capítulo 2: O que é um «escritor maldito»?

Para perceber em que consiste a representação do «maldito», o modelo genético é um instrumento essencial. Assim, este capítulo procede a um exame fenomenológico dessa representação, ao mesmo tempo que aponta para algumas das condições histórico-sociais da sua produção e reprodução. Apesar de que a lógica que sustenta o «maldito» remonta essencialmente ao século XIX e ao período designado como «romântico»; apesar de que foi nessa altura que ele adquiriu o seu cunho particular e a sua função específica, o momento histórico em que a figura do artista se deslocou para uma encarnação da marginalidade, do desvio, da ruptura, numa dupla movimentação de singularização e de contestação dos valores estabelecidos – tornando-a susceptível de se orientar quer para a criação artística (o maldito é a sua máxima expressão), quer para a acção política (daí o nascimento do intelectual); apesar disso, é importante recuar um pouco mais. É verdade que por onde quer que se comece há sempre um antecedente, movimentos prévios que constituem os precedentes da situação actual, que estiveram na origem da origem da origem. Mas se é imprescindível saber onde parar, também é importante saber onde é que não se deve parar, para não comprometer uma análise minimamente rigorosa do fenómeno que nos interessa. Localizar o nascimento desse conceito no século XIX está certo, porque nessa época é que as palavras «maldito» e «escritor» foram, efectivamente, associadas. Porém, começar a sua história, por exemplo, no ano em que Paul Verlaine editou *Les Poètes maudits* (1888) impede-nos de perceber como é que o «escritor maldito» (ou os temas e imagens que lhe pertencem) se enraizou tão profundamente na consciência colectiva e se transformou num lugar-comum da literatura e da arte ocidentais. E, nesse sentido, parece-nos indispensável conhecer a tradição intelectual onde o conceito foi beber, o que implica, pelo menos, fazer um esboço de uma sociologia histórica das representações do escritor. Só assim ficaremos a saber como é que uma palavra – maldito – com conotações tão negativas (pernicioso, muito mau, sinistro, perverso, detestável) se transformou, quando unida ao substantivo escritor, num conceito carregado de sentido moral positivo.

O conceito de maldito inclui aspectos de natureza diversa e pode referir-se a uma representação do orgulho de ser escritor, como a um determinado tipo de prática literária ou a um certo estado do mundo das letras. O momento da afirmação do «maldito» significa não apenas uma revisão da concepção de escritor e da sua posição

social enquanto figura emblemática de transgressão, mas também uma mudança de mentalidade literária e uma substituição do núcleo dos valores literários (o que pressupõe, naturalmente, o surgimento de novos mecanismos e de uma nova estrutura de dominação literária). O «estilo de vida» como mais uma medida para aferir o mérito de um escritor exemplifica bem essas mudanças, já que mostra um deslocamento do carácter único da obra para o carácter único do artista, uma tendência para se sobrepor a dimensão biográfica à dimensão propriamente criativa do escritor, a passagem do interesse pela obra para um interesse, também, pela pessoa.

Esta personalização da criação, que começou no século XIX (visível no surgimento de um género literário como o *Diário Íntimo* ou na disseminação das *Memórias* e das *Confissões*, onde o objectivo é relatar uma vida que não se parece a nenhuma outra e onde os sentimentos predominantes são a insatisfação ou a angústia da inadaptação), consagrou a ideia de que se pode ganhar reconhecimento tanto pela qualidade da sua obra como pela singularidade da sua vida. E, portanto, um escritor tanto pode ser grande pelas suas obras, como pela sua vida e personalidade singulares (desde, claro está, que estas estejam reflectidas naquela). Uma deslocação que está bem patente na afirmação de Edmund Wilson segundo a qual

Byron representa na literatura um caso peculiar: não foi um grande artista literário, e é apenas quando nos familiarizamos tanto com a sua vida como com a sua obra que conseguimos apreciar os méritos e compreender porque é que foi possível para Arnold falar como fez da «mente sábia de Goethe e da força de Byron».<sup>315</sup>

O maldito é um estatuto «singular» criado no interior de um grupo que se caracteriza a si próprio como «singular», de modo que o maldito representa, na realidade, um epítome da singularidade inerente, convencionalmente, à auto-imagem dos escritores. A partir do século XIX, a imagem do escritor passou a ser definida pelo seu carácter desviante, o que veio levantar uma série de questões, como a oposição entre a norma e a convenção, a relação ambígua entre o centro e o excêntrico, a natureza paradoxal da marginalidade artística, os desequilíbrios de poder e de prestígio, a luta pela legitimidade literária ou pela conquista de capital cultural, etc.

Por tudo isto, não há dúvida que «escritor maldito» é um conceito que nos remete para a dimensão colectiva da identidade individual e, portanto, para a indissolubilidade dos laços entre o individual e o social (os conceitos, como defendia

---

<sup>315</sup> Edmund Wilson, *Cronica Literaria*, Barcelona, Barral Editores, 1972 (edição original de 1950), p. 30.

Durkheim, são representações colectivas).<sup>316</sup> Compreender o processo que leva um escritor a ser considerado «maldito» implica, pois, caracterizar a sua existência e a sua experiência social. Os malditos não são todos iguais: cada maldito é um maldito diferente e contém implícitas diversas representações, que não têm de se cumprir todas, com rigorosa matemática, no mesmo sujeito. Engloba e sintetiza vidas e posicionamentos diversos, inclui até, possivelmente, diferentes âmbitos de significação. No entanto, essa heterogeneidade não deve impedir-nos de fazer uma selecção de temas de carácter transversal, que nos contam coisas sobre o conjunto de escritores mais além da casuística individual.

Apesar dessa sua elasticidade, há certos traços genéricos que devem estar presentes, desde logo receber o rótulo de maldito por um conjunto significativo de elementos do meio literário, condição imprescindível sem a qual o conceito carece de aplicação. E se é verdade que a sua ontologia é incerta e exclui dogmas e rituais fixos, reúne, ainda assim, algumas crenças aproximativas, tem alguns objectos comuns de entusiasmo, por exemplo, o compromisso total com a escrita, encarada como uma vocação superior a todos os outros interesses, o que explica (em parte) a sua inadaptação ao mundo positivo, mas também a dor e o sacrifício como bigorna da criação, o imperativo da autenticidade e da originalidade, que estaria na origem do seu inconformismo e da incompreensão social ou ausência de reconhecimento, etc.

## **2.1. História do conceito de «escritor maldito»**

O século XIX ficou conhecido pela invenção da telegrafia e da iluminação eléctrica, da química dos fertilizantes e das tintas, da anestesia e das vacinas, mas também pela «invenção da vida de artista». Assim, entender esse século é entender também o conceito de «escritor maldito», que marcou o pensamento romântico e dominou uma certa concepção da literatura da segunda metade do século XIX.

Segundo Ian Watt, o prestígio do romance em oitocentos, enquanto veículo literário onde seria possível exprimir a autenticidade do individual vs as convenções da sociedade e representar a mais estrita singularidade do quotidiano (a vida quotidiana, original e específica, merecia a pena ser observada e narrada enquanto tal), revela a importância e o valor que a cultura começou a atribuir à figura do «indivíduo

---

<sup>316</sup> Émile Durkheim, *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, Oeiras, Celta, 2002.

moderno».<sup>317</sup> Ora, essa representação do indivíduo permitia, simultaneamente, identificá-lo e valorizá-lo, de tal maneira que Maurice Barrès resolveu intitular os seus três romances de juventude (e da sua vida interior) como *Le culte du moi* (1888, 1889, 1891). Também a poesia reflectiu essa «invenção do indivíduo moderno»: todos os grandes poetas do século XIX, como Lamartine, Verlaine, Rimbaud ou Laforgue, utilizam a primeira pessoa, falam deles próprios, descrevem a sua vida, as suas crises e as suas paixões, e sentem a escrita como um refúgio ou evasão. Rimbaud, o «poeta maldito» por excelência, resume toda a sua vida em *Une Saison en enfer*, refugia-se depois na solidão e rompe com a sociedade.

Todavia, o género que melhor atesta esta literatura de «expressão do sujeito» (Todorov) e que mostra a necessidade dos seus autores criarem um espaço social onde realizar a sua individualidade, é o diário íntimo (que representa uma vitória sobre «o rubor da auto-confissão», para utilizar uma expressão de Américo Castro), um género novo que nasceu com o século XIX e que teve como principais representantes Maine de Biran, Constant, Joubert, Stendhal, Vigny, Delacroix, Michelet.<sup>318</sup> De facto, essa época assistiu não só à progressiva institucionalização desse novo género literário que é o diário íntimo, como também à consolidação das obras de memórias e de confissões, onde os seus respectivos autores, encarando a existência individual como uma unidade autónoma ou como uma espécie de epopeia, procuraram reconstruir o passado e recapitular toda uma vida, uma vida que não se parece a nenhuma outra e onde os sentimentos predominantes são a insatisfação ou a angústia da inadaptação e da impossibilidade de se conhecer a si próprio.<sup>319</sup> Já o leitor, segundo Susan Sontag, passa a exigir a «nudez do autor, como as épocas de fé religiosa exigiam o sacrifício humano». Não porque tenhamos um interesse pelo escritor em si mesmo, mas porque nas sociedades modernas se generalizou o interesse pela psicologia, «o último e mais

---

<sup>317</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1957. Segundo Watt, essa tendência começou a manifestar-se, primeiramente, com *Robinson Crusoe* (publicado em 1719-1720): «Esse livro constitui a primeira ficção narrativa onde as actividades quotidianas de uma pessoa comum são o centro de uma atenção literária contínua» (p. 74).

<sup>318</sup> Jean-Yves Tadié, *Introduction a la vie littéraire du XIX siècle*, Paris, Bordas, 1984.

<sup>319</sup> Alain Girard, *Le Journal intime*, Paris, P.U.F., 1963. Girard distingue três grandes períodos: de 1800 a 1860, em que os autores escreviam para si próprios sem a intenção de publicar; de 1860 a 1910, em que surgem os primeiros diários publicados e difundidos, o que acarreta uma nova relação com o diário: o autor não o publica mas sabe que depois de morto será publicado; de 1910 à década de 1960, período em que o género alcança a sua plenitude.

poderoso legado da tradição cristã de introspecção, aberta por São Paulo e Santo Agostinho, que ao descobrimento do eu assimila o descobrimento do eu que sofre.»<sup>320</sup>

Assim, a história do maldito pressupõe uma considerável individualização da concepção do escritor – uma figura social que se tornou fortemente estruturada pela ideia do «eu singular», mais do que qualquer outro ser da sociedade –, encarado como um actor independente da história, como um indivíduo único que leva a cabo importantes actos singulares e absolutamente irreduzíveis. História essa que impôs o fascínio pela personalidade, pelo génio e pela originalidade como a característica dominante do meio literário. No fundo, o maldito é o indivíduo que consegue escapar da estrutura social, é alguém que se lança numa aventura inteiramente pessoal e que aprendeu que se pode viver sem os convencionais vínculos de dependência, dos quais a maioria das pessoas não se quer libertar porque são a fonte da sua segurança e da sua protecção. O que está em causa, sublinhe-se, não é tanto a emancipação (real ou ilusória) da individualidade, mas antes uma maneira específica de pensar essa individualidade.

O maldito surgiu assim na sequência desse processo de individualização que caracterizou as sociedades modernas e que fez do indivíduo o seu princípio fundador e o seu maior valor (e, nesse caso, o maldito é sobretudo um produto da sociedade burguesa, a mesma que ele tanto despreza).<sup>321</sup> Para Jean-Yves Tadié, foi no século XIX que o «culto do eu» se afirmou na literatura, como «reacção contra uma evolução económica e social que o ultrapassa e esmaga», dando origem a certos tipos de heróis (ou de anti-heróis).<sup>322</sup> Foi precisamente com o desenvolvimento da sociedade industrial de massas, marcada por um crescimento urbano e populacional (favorecido este último pelos progressos na medicina) sem precedentes, que veio aumentar o anonimato e isolar os seres humanos, foi então aí, dizíamos, que se começou a verificar a exaltação do indivíduo e da singularidade como reveladoras da própria humanidade. No seu estudo «Metrópole e vida mental», Georg Simmel defende que a vida nas grandes cidades se caracteriza pela «dificuldade de valorizarmos a nossa própria personalidade nas

---

<sup>320</sup> Susan Sontag, «El artista como sufridor exemplar», em *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo, 2007, p. 62.

<sup>321</sup> Bernard Focroulle, Robert Legros e Tzvetan Todorov, *El nacimiento del individuo en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2006 (edição francesa original de 2005).

<sup>322</sup> Jean-Yves Tadié, *Introduction a la vie littéraire...*, p. 9.

dimensões da vida urbana»,<sup>323</sup> daí que se recorra «à diferenciação qualitativa para, de uma certa maneira, chamar sobre si a consciência do círculo social, graças à exacerbação da sensibilidade para com as diferenças. Nas grandes cidades, «o indivíduo ganha em liberdade de movimentos [...], e ganha também uma individualidade e uma particularidade que a divisão do trabalho no grupo alargado torna possíveis e necessárias». <sup>324</sup> Face a esse ímpeto urbano que aumenta o anonimato, o indivíduo é «tentado a cometer as bizarras mas tendenciosas, as extravagâncias especificamente citadinas do maneirismo, do capricho e do preciosismo, cujo sentido já não reside no conteúdo de um tal comportamento, mas apenas na sua forma de ser-outro, de sair de si, e, assim, de se tornar notado – para muitos tipos de personalidade é ainda este, afinal, o meio de salvaguardar uma certa auto-estima e o sentimento de deter uma certa posição, que conseguem ao serem objecto da atenção dos outros». <sup>325</sup> Por outras palavras, os indivíduos são levados a conservar ou a criar a sua individualidade no meio de uma grande cidade e de uma população homogénea. Quando os grupos crescem <sup>326</sup> «numérica e espacialmente, em significado e em conteúdos de vida», <sup>327</sup> os indivíduos têm mais liberdade de movimentos e tornam-se mais individuais, uma liberdade que estimula a expressão de especificidades e torna premente a necessidade de preservar a autonomia e a individualidade da sua existência face a dinâmicas sociais muito poderosas).

Portanto, as grandes cidades, que anulam as diferenças e reduzem os indivíduos a grãos de areia, favorecem as provas de singularidade extremas (o extravagante é aquele que se quer diferenciar da massa amorfa e indistinta, que vive intensamente a exigência de diferenciação). Continua Simmel: «Para além deste ideal do liberalismo, outro nasceu no século XIX, graças a Goethe e ao Romantismo, por um lado, e à divisão do trabalho económico, por outro: libertados dos laços históricos, os indivíduos queriam agora diferenciar-se uns dos outros». <sup>328</sup>

Essa representação do indivíduo como uma unidade totalmente independente e absolutamente autónoma e, portanto, absolutamente livre, constitui o elemento nuclear de uma ideologia burguesa que ocupa um lugar muito concreto no leque das crenças

---

<sup>323</sup> Georg Simmel, «Metrópole e vida mental», em *Fidelidade e gratidão e outros textos*, Lisboa, Relógio d'Água, 2004, p. 90.

<sup>324</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>325</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>326</sup> Um crescimento populacional favorecido, entre outros factores, pelos progressos na saúde.

<sup>327</sup> George Simmel, «Metrópole e...», p. 85.

<sup>328</sup> *Idem*, p. 92.

sociais e políticas, mas também nas teorias científicas.<sup>329</sup> O individualismo no século XIX teve uma tal força que uma das controvérsias mais intensas que marcaram a recepção da obra de Durkheim foi a acusação de que ele negava a liberdade e a unidade do indivíduo, advogando a subordinação do indivíduo ao grupo. Uma das manifestações mais relevantes deste tipo de crítica encontra-se nas obras do nietzscheano George Palante.<sup>330</sup> Para este último, uma vez que a antinomia entre indivíduo e sociedade era irresolúvel, havia que tomar partido, «lutar pelo indivíduo» e libertá-lo dos constrangimentos sociais. Gabriel Tarde, pensava Palante, tinha razão ao dizer que «o indivíduo não é um simples produto de factores biológicos e sociais. Tem pelo menos a faculdade de registar à sua maneira as influências sociais do passado e do presente, reagir contra elas e converter-se num novo centro de actividade, o ponto de partida de uma nova orientação social».<sup>331</sup> Palante, que defendia a revolta do indivíduo contra a moral tradicional, afirmava que «o plano de Durkheim para a sociologia parece ser o de assumir as funções antes desempenhadas pela religião, a saber, reprimir o indivíduo a favor da sociedade»<sup>332</sup> (a resposta de Durkheim a Palante foi dada numa introdução a *As Formas Elementares da Vida Religiosa*: «o seu humano é, para nós, não tanto um ponto de partida como um ponto de chegada. Não começamos por postular uma determinada concepção da natureza humana para deduzir dela uma sociologia: é antes da sociologia de onde pretendemos extrair um conhecimento cada vez maior da humanidade»<sup>333</sup>).

O escritor maldito acaba por ser um dos modelos sociais desta imagem ideal do indivíduo livre, completamente fundado sobre si mesmo, que decide por si só e independentemente de todos os outros seres humanos – aquele que, independente das intervenções institucionais, atento apenas ao seu próprio juízo, se coloca à margem da luta competitiva. O escritor que se concebe como um indivíduo totalmente livre não inclui na interpretação conceptual de si mesmo os constrangimentos sociais a que tanto ele como as suas decisões estão submetidos; a rejeição da e pela sociedade protagonizada pelo escritor maldito é a epítome dessa condição ideal de liberdade irreduzível.

---

<sup>329</sup> José Luis Romero, *Estúdio de la mentalidad burguesa*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

<sup>330</sup> George Palante, *Précis de sociologie*, 2ª ed., Paris, 1903; *Combat pour l'individu*, Paris, 1904, *La sensibilité individualiste*, Paris, 1905 e *Les antinomies entre l'individu et la société*, Paris, 1913.

<sup>331</sup> George Palante, *Précis...*, p. 60.

<sup>332</sup> George Palante, *Les antinomies...*, p. 280.

<sup>333</sup> Durkheim, citado em Steven Lukes, *Émile Durkheim. Su vida y su obra*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1984 (ed. original de 1973), p. 492

A tradição clássica pretendia que o conhecimento tinha por objecto aquilo que é geral, provável ou verosímil, a *doxa*, as frases e máximas que permitem compreender e regular o comportamento humano na sua vida em sociedade. Segundo a visão romântica, esse conhecimento assenta no que é individual e singular. No romantismo, a personalidade do artista, com as suas paixões, a sua sensibilidade, a sua vida íntima, é o elemento preponderante. Essas coisas já não devem permanecer privadas. O que interessa é o carácter distintivo, o ponto de vista original, a marca individual de cada artista, é isso que deve sobressair ou ressaltar e é aí que se encontra o valor da sua obra. O grande segredo da arte é ter uma personalidade e saber manifestá-la (uma das razões que fazem com que o burguês seja desprezado pelos artistas é a sua ausência de personalidade). Para tal, o artista deve enriquecer a sua personalidade. Por um lado, através da solidão e do isolamento (uma das condições necessárias ao trabalho do artista, ou seja, a personalidade para se desenvolver deve diminuir os contactos e evitar as influências), por outro lado, através do enriquecimento da sua personalidade com experiências de vida novas, sob todas as suas formas (aumentando assim a variedade e a fecundidade dos recursos da sua imaginação), mas também pelo estudo, pela observação. Estabelece-se assim a correspondência entre vida e literatura, a ideia de que a literatura se funde com a vida, daí a afirmação de Rilke, segundo a qual «para escrever um único verso é necessário ter visto muitas cidades, homens e coisas».<sup>334</sup> Em geral, os temas das obras românticas reflectem a forma de viver do escritor e exigem do leitor adesão sentimental, mais que intelectual.

Em suma, o romantismo voltou o sujeito para a sua vida interior, para o microcosmo do eu (percebe-se, assim, que o século XIX tenha sido, também, o século da autobiografia como forma artística decisiva). O objectivo da arte, nesta perspectiva, é a auto-representação do escritor, ou seja, o observador observando-se a si próprio; é converter o sujeito da criação em objecto de criação; é descrever a própria existência do autor, mostrando-a como uma epopeia do eu; é dar forma literária às peripécias da sua vida, às vivências do seu destino e da sua individualidade (a escrupulosa atenção pelo mundo interior compensava de sobra o descuido do escritor na sua vida quotidiana). Trata-se de um processo social que levou a um aumento da capacidade dos indivíduos

---

<sup>334</sup> Rainer Maria Rilke, *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Barcelona, Editorial Losada, 2004 (romance semi-autobiográfico, publicado originalmente em 1910).



reflectirem sobre as condições da sua própria existência, de constituírem a sua vida em objecto de observação e de descrição.<sup>335</sup>

Essa necessidade individual de exprimir a sua experiência de vida, que fez com que o escritor passasse a ser visto, também, como um intérprete das suas vivências, foi evoluindo progressivamente e impôs-se no século XIX, como fica demonstrado no interesse que a diarística e, em geral, os géneros biográficos e autobiográficos então despertavam. Antes, isso não era possível, porque a função dos artistas era traduzir a sensibilidade colectiva de determinados grupos sociais (aqueles que pagavam as suas criações), as suas normas, gostos, visão do mundo, etc. O artista tinha de se adaptar aos interesses e exigências dos mecenas, de se submeter aos cânones, de tacitamente ir ao encontro do público aristocrático, daí que as suas práticas fossem essencialmente conformistas. Todas essas condições, constrangedoras da criação, impediam a expressão da singularidade do criador, a qual não fazia sentido, naturalmente, no contexto de um regime artístico dependente ou não autónomo. Numa época em que o mecenato estava periclitante e em que a literatura entrava na economia de mercado, os escritores iniciam uma reflexão sobre a sua função social. Uma reflexão que transitou pelas ficções ou poesias que narravam ou versificavam a existência por vezes realmente difícil de escritores do passado, transferindo para eles as múltiplas preocupações do presente.

Com o mercado surgiu portanto a possibilidade de escrever de forma independente dessa pressão permanente e com ela a ideia de subversão das convenções. O que implicava, em contrapartida, o risco de cair em situações de grande dificuldade, senão mesmo de penúria extrema, e a questão que se passou a colocar era esta: é melhor viver bem mas dependente ou livre arriscando morrer de fome?<sup>336</sup> Foram essas circunstâncias, finalmente, que desbloquearam o caminho para a produção e consumo de narrativas centradas no percurso singular dos criadores.

## **2.2. A excentricidade**

A escrita é um meio para as personalidades artísticas exporem o seu mundo interior e a sua experiência de vida. Esta ideia, que o século XIX projectou na literatura,

---

<sup>335</sup> Ulrich Beck, Anthony Giddens e Scott Lash, *Reflexive Modernization, Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge, Polity Press, 1994.

<sup>336</sup> Bernard Lahire, *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

arrastou consigo novos critérios de avaliação das obras: sinceridade, ou autenticidade, e singularidade, ou originalidade. Sinceridade, na sua dupla acepção moral e intelectual, designa a franqueza e a exigência de verdade com que se relata aquilo que se viveu e que se viu. Como dizia Gérard de Nerval, «a missão de um escritor é analisar sinceramente o que experimenta nas graves circunstâncias da vida»,<sup>337</sup> essa era a nova forma de heroísmo, ou seja, o heroísmo da sinceridade. Mas além de expressão de uma sensibilidade artística, manifestada em emoções verdadeiras e autênticas, a escrita deve reflectir também um ponto de vista inédito, uma imaginação original. A originalidade, enquanto medida de valor artístico, impôs-se na mesma altura para designar a auto-afirmação e a expressão exacerbada da individualidade ou da singularidade.

A originalidade passava pela busca de coisas raras e inexploradas, de aspectos inusitados e de formas singulares, na ordem estética mas também na ordem física e na ordem moral, na arte como na natureza (todos os exageros eram perdoados em nome da originalidade). Procurava-se o esquisito, o subtil, o único, as sensações raras, aquilo que escapava à lei e à definição ou à fórmula explicativa. Para Baudelaire, que sentia horror ao banal, o bizarro ou o estranho eram os elementos mais individuais de um temperamento de artista. Mas só é bizarro ou estranho porque o público, submetido às convenções e às tradições usuais, recusa colocar-se do ponto de vista do artista original. Entregar-se a uma vida perigosa ou imprevisível faz surgir atitudes e representações que permanecem reprimidas e mascaradas nas vidas burguesas.

A singularidade, ou originalidade, é feita ao mesmo tempo de personalização – não se parecer a mais ninguém – e de excentricidade – cada um explora as vias inéditas, bizarras, paradoxais, na arte e na maneira de a viver. Por outras palavras, o artista deve ser capaz de intervir no real, modificando-o e manipulando-o, representando a realidade sob uma forma o mais pessoal possível. Com todas as suas diferenças, os cultores da arte pela arte tinham em comum isto: o afastamento do tipo normal e comum, tornada uma lei importante da estética; a aceitação e valorização do fora do comum e da transgressão das normas, dos códigos, das convenções e dos cânones. A literatura da modernidade, procurando pois romper com todos os cânones clássicos, fossem eles estéticos ou morais, tornou-se também uma literatura de experiências sobre as formas literárias (por exemplo, a moda do poema em prosa ou o verso livre) e de experiências do desconhecido (por exemplo, dos paraísos artificiais das drogas, do fantástico, do

---

<sup>337</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 17.

satanismo, etc.). Impunha-se assim ser «original a qualquer preço», ser «ultra-pessoal» até à excentricidade ou à extravagância, correndo-se o risco de ser considerado louco, porque a loucura, de certo modo, é «a conclusão lógica do compromisso com a individualidade quando tal compromisso é levado demasiado longe».<sup>338</sup> Porque todo o comportamento demasiado individual «torna-se objectivamente anti-social e aos outros parecerá demencial».<sup>339</sup>

Os escritores, confrontados com a dificuldade em afirmar a sua personalidade no interior da vida literária (devido ao alargamento do meio literário, que gera fenómenos de anonimato), sentem-se tentados a adoptar peculiaridades, extravagâncias, etc. (como Gérard de Nerval, que levava a passear num pequeno carro a sua mascote – uma lagosta – pelos jardins do Palais-Royal, dizendo preferi-la aos cães, porque não ladravam e conheciam as profundidades, mas também porque «são criaturas sérias», declarava). Como dizia António Nobre na sua correspondência: «Para mim, criatura edgardicamente romântica, só o excêntrico, só o extra-humano pode servir».<sup>340</sup>

Tudo se resumia, pois, a uma afirmação de originalidade. A ela chega-se, essencialmente, por duas vias: pelo excesso ou intensidade dos efeitos e pela busca e invenção do estranho ou do raro. O objectivo é provocar um efeito no leitor através da descrição de vidas intensas e invulgares; é espantar, surpreender e escandalizar o burguês, mostrando, se for preciso, coisas atrozes e horríveis; é provocar o instinto moral do leitor, atraído para os livros precisamente por isso, mais do que pela percepção consciente dos seus méritos artísticos; é protestar contra o bom senso, a razão e a paz burguesas, mostrar-se defensor do exorbitante contra o moderado, do excesso contra a justa medida, da revolta contra a disciplina. O que só é possível, ou credível, longe das instituições e dos movimentos, desprezando abertamente a literatura oficial, virando costas à ambição literária ou ao reconhecimento a curto e médio prazo, defendendo a sua independência relativamente às tradições e às convenções, recusando a influência de outros artistas, de mestres ou de escolas. Frases como «discípulos não deixa, como já Balzac os não deixara, sendo demasiado grande e individual para os fazer» (Fialho de

---

<sup>338</sup> Susan Sontag, «Una aproximación a Artaud», em *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Debolsillo, 2007, p. 75.

<sup>339</sup> *Idem.*

<sup>340</sup> António Nobre, *Correspondência* (organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982 (2ª edição, ampliada e revista), p. 53 (carta de 1888).

Almeida sobre Camilo Castelo Branco),<sup>341</sup> ou expressões como um «escritor inconfundível com um estilo inconfundível», «uma alma de excepção», «um escritor de invulgar talento», de «excepcional singularidade», com «um universo particular» ou «peculiar», com «um pensamento autónomo, pessoal e próprio», ocupando «um lugar ímpar na literatura» ou «um lugar à parte na literatura», tornaram-se frequentes para descrever os escritores originais.<sup>342</sup> Isso não existia antes, quando a criação literária era algo impessoal. Gil Vicente, por exemplo, compôs as suas obras recorrendo a materiais «prefabricados». Como defende Stephen Reckert, Gil Vicente não sentia «qualquer necessidade de ter um estilo próprio, pessoal. (...) o estilo lírico de Gil Vicente integra-se e some-se tão completamente no da poesia popular que não deixa rasto de si».<sup>343</sup> Tal como nos tempos do teatro isabelino era prática habitual os escritores serem co-autores, ou seja, partilharem enredos e personagens, reverem os seus respectivos trabalhos ou unificarem estilos.<sup>344</sup>

A concepção burguesa de sociedade, desde a sua origem, estava assim ligada a uma visão individualista, à ideia de indivíduo como um microcosmo. Ora, «depois de 1848 produziu-se uma inflexão da mentalidade burguesa, perante a emergência do proletariado industrial e a sua clara diferenciação da massa de artesãos e de outros componentes dos sectores populares que careciam dessa coesão que só a vida industrial dá. Entre outras coisas, o proletariado industrial tem uma formidável capacidade de luta, de agir autonomamente, como se viu em França em 1848, e isto despertou nas classes burguesas uma sensação de pânico, de apocalipse. (...) A mentalidade burguesa, individualista e profana, apercebe-se que o processo industrial acelera a mudança social tanto como o tecnológico e que este processo é impossível de deter, a não ser que se lhe ponha um travão que seja absoluto. Então, este sector da mentalidade burguesa aproxima-se do sector tradicional e torna-se religioso. Em 1870, na época de Pasteur, do explosivo desenvolvimento industrial alemão e norte-americano, quando se jura pelo

---

<sup>341</sup> Fialho de Almeida, «Camilo Castelo Branco», *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 66.

<sup>342</sup> As obras de Sartre sobre Flaubert e sobre Genet assentam num pensamento substancialista, segundo o qual as «obras originais» são a *criação de uma individualidade singular*. Vd. F. Thumerel, «De Sartre à Bourdieu: la fin de l'intellectuel classique?», *Études sartriennes*, n° 8, 2002.

<sup>343</sup> Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983, p. 145. Segundo Albert B. Lord (*The Singer of Tales*, Harvard, 1960), citado por Reckert, Homero compôs as suas obras um pouco como Gil Vicente compôs as dele, isto é, «juntando, baralhando, variando, repetindo e combinando retalhos de material preexistente e pertencente mais ou menos ao património comum».

<sup>344</sup> Aconteceu isso com Shakespeare, segundo James Shapiro em *Contested Will: who wrote Shakespeare?*, Londres, Faber and Faber, 2010.

Progresso, proclama-se simultaneamente a infalibilidade do Papa e o Dogma da Imaculada Conceção, obriga-se a sociedade a optar entre o pensamento científico e o dogma. Se obtiveram um triunfo ressonante, foi pelo apoio outorgado por todos aqueles que descobriram que a oposição à mudança social necessitava de alguma maneira de uma fundamentação de tipo metafísico.»<sup>345</sup>

### **2.3. «A invenção da boémia»**

A partir de então, há um sector da mentalidade burguesa que abandona um dos seus pressupostos fundamentais – a profanidade – e que se aproxima da linha tradicional, que se tinha constituído com o romantismo da primeira metade do século XIX (inicialmente uma reacção espiritualista e tradicionalista ao estilo de vida burguês, filisteu e ganancioso). É neste contexto que a boémia literária começa a adquirir relevância, pela sua dissidência em relação às ideias tradicionais e à mentalidade burguesa, nomeadamente no que dizia respeito à organização da sociedade, aos progressos no plano da técnica e da ciência, à divisão do trabalho e à especialização, que conduziram ao empobrecimento do indivíduo e ao seu afastamento das coisas importantes da vida, como as emoções e os sentimentos. Sendo um movimento que não tinha nem uma ideologia nem uma finalidade concretas, aquilo que unia os seus elementos era apenas um desejo de viver de outra maneira, desprezando o sistema de normas vigentes (a palavra «boémio» deriva de grupos nómadas como os «bohemios» e os «zíngaros», que se posicionavam completamente à margem dos grupos tradicionais cuja maneira de viver era tipicamente burguesa).<sup>346</sup>

Estilo de vida difundido a partir do romantismo e partilhado por um número cada vez maior de indivíduos, a boémia surgiu no mesmo momento em que a actividade artística começava a ser vista como uma vocação e não apenas como mais um trabalho para «ganhar a vida». As imagens convocadas pela boémia literária, que vão desde o carácter festivo aos comportamentos autodestrutivos, passando pela excentricidade e pela teatralidade, e que a tornaram objecto de fascínio, estiveram na base do agrupamento de muitos escritores que defendiam, paradoxalmente, o cunho singular da arte e a originalidade absoluta do artista. Aliás, a «invenção da boémia» mostra como as

---

<sup>345</sup> José Luis Romero, *Estúdio de la mentalidad burguesa*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 44.

<sup>346</sup> Nessa época surgiram várias obras que exaltavam esse tipo de grupos, como na famosa *Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger.

estratégias de singularização no século XIX não tinham apenas uma dimensão individual mas também colectiva, que consistia em fundar e pertencer a grupos que não pusessem em causa essa singularidade (o que mostra como este processo de individualização não implicava a ausência das lógicas de grupo). É essa condição que explica o seu carácter forçosamente efémero e a sua débil formalização, como nos grupos ou movimentos de vanguarda, cuja existência costuma ser breve ou passageira. É difícil de imaginar um grupo de artistas com critérios de adesão solidamente formalizados, com um programa de acção detalhado, um escritório, reuniões sujeitas a convocatória, emblemas, etc. De facto, a lógica da singularidade é contrária a todas as formas colectivas altamente formalizadas, estabilizadas e ritualizadas, como acontece em quase todas as instituições.

A boémia surgiu assim como uma reacção contra a sociedade burguesa e a sua respectiva moral assente no trabalho e na riqueza. Como defende José Luis Romero, «a mentalidade burguesa foi sempre fustigada, primeiro pela mentalidade senhorial, nostálgica e aristocratizante, e depois pelo inconformismo. Pode traçar-se uma linha do inconformismo anti-burguês, que arranca com os goliardos,<sup>347</sup> os clérigos vagabundos do século XIII, que emerge sobretudo com o romantismo – a boémia, os poetas malditos, *épater de bourgeois* – e que chega por exemplo aos *hippies* ou à literatura *beatnik*.»<sup>348</sup> Portanto, aquilo que liga verdadeiramente os elementos da boémia e que lhes permite possuir uma identidade mínima comum é aquilo contra o qual se constituem: o modo de vida burguês. Segundo Cesar Graña, a tensão entre boémios e burgueses tornou-se um «fenómeno social», tantas as diatribes dos artistas contra o «burguês».<sup>349</sup> De tal maneira que «burguês» passou a ser o insulto supremo em arte e «boémio», entre outras coisas, define a «pessoa que leva uma vida vagabunda e hostil às regras burguesas» (dicionário *Le Grand Robert*).

Assim, os artistas românticos ridicularizavam os burgueses – industriais, banqueiros, proprietários – que não conheciam nada de arte mas que se faziam de conhecedor. Criticavam a «industrialização» da literatura produzida para a imprensa e

---

<sup>347</sup> Na Idade Média, clérigo ou estudante que levava vida irregular ou de vagabundo. Nesta linha, poderíamos incluir o pícaro, da literatura espanhola seiscentista e setecentista, o fugitivo de todo o senhor, que por isso encarnava, entre outras coisas, uma certa ideia de liberdade. Na verdade, o maldito, sendo muito diferente, reelabora elementos desses tipos.

<sup>348</sup> José Luis Romero, *Estúdio de la...*, p. 23.

<sup>349</sup> Cesar Graña, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, Nova Iorque, Basic Books, 1964.

para o grande público, como antes se condenava que fossem mantidos num estatuto de dependência precária pela classe dominante rica (através do mecenato). No entanto, num artigo de 1880 – «L'argent et la littérature»<sup>350</sup> –, onde elaborava uma teoria justificativa do dinheiro como recompensa do talento literário, Émile Zola opunha o escritor moderno, que afirmava a sua liberdade e devia o seu sucesso apenas a uma audiência anónima, ao modelo pré-revolucionário de escritor, com um rendimento privado escrevendo literatura para uma elite. Ou seja, Zola baseava a legitimidade do escritor moderno na organização capitalista do mercado literário, assente na imprensa e nas livrarias, ao passo que outros – os defensores da arte pela arte – viam nisso a negação da literatura como arte.

O peso que a boémia literária assumiu em meados do século XIX deve portanto ser enquadrado também nas condições materiais ou de produção específicas dos escritores (e demais artistas) desse período. Segundo Bourdieu, a lógica das vanguardas (muitas delas saídas dos grupos da boémia) e a mística do sofrimento (em que assenta o escritor maldito) estão directamente ligadas às novas condições de produção que se instauraram no campo literário francês sob o Segundo Império.<sup>351</sup> Efectivamente, verificaram-se no século XIX uma série de transformações morfológicas – como o desenvolvimento da imprensa e a consequente expansão do mercado de bens culturais, a afluência de uma população de jovens a Paris, vindos da província, de classes médias ou populares, que se vêem remetidos para as profissões literárias, já que as empresas não os conseguem absorver – que iriam determinar o processo de autonomização dos campos literário e artístico e, correlativamente, a transformação da relação entre o mundo da arte e da literatura e o mundo político.<sup>352</sup> Assim, o culto da «arte pela arte» e a visão desencantada do mundo político e social surgiram ao mesmo tempo: «esta religião exclusiva [a arte pela arte] é o último recurso daqueles que recusam a submissão e a demissão».<sup>353</sup> Por outras palavras, a apreensão face à conjuntura política esteve na base dessas pretensões de independência por parte de uma facção significativa dos escritores (e motivou mesmo essa inclinação), uma postura que vingou graças precisamente a essas condições históricas, ou seja, condições diferentes poderiam tê-la reprimido ou neutralizado. Em suma, o campo literário e artístico constituiu-se «na e pela oposição a

---

<sup>350</sup> Incluído em Émile Zola, *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Éditiones Península, 2002, pp. 194-238.

<sup>351</sup> Pierre Bourdieu, *As regras da arte...*

<sup>352</sup> *Idem*, pp. 74-75.

<sup>353</sup> *Idem*, p. 80.

um mundo “burguês” que nunca afirmara de maneira tão brutal os seus valores e a sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, no domínio da arte como no domínio da literatura [...]».<sup>354</sup>

Pascal Brissette recua esse momento (que daria origem ao fenómeno da «maldição literária») ao período de 1760-1770, altura em que se estavam a sentir já muitas dessas transformações morfológicas referidas por Bourdieu. Apesar do desenvolvimento do mercado livre, do aumento significativo do número de leitores,<sup>355</sup> da diversificação dos empregos e dos sectores de financiamento dos quais os homens de letras podiam beneficiar, da criação de uma esfera de opinião que forneceu aos escritores um terreno de acção privilegiado (que aumentou o prestígio da actividade intelectual),<sup>356</sup> o número de empregos ligados ao mercado da edição e ao clientelismo continuava a ser claramente inferior ao dos escritores necessitados. A escrita literária era portanto uma actividade que, apesar dos seus desenvolvimentos e do seu prestígio, não conseguia absorver o excesso de candidatos (o que, segundo Brissette, levou ao florescimento das injúrias e dos libelos contra os escritores reputados).

Ora, é neste contexto que devemos entender o surgimento progressivo da mitologia do escritor maldito e o seu ataque às formas tradicionais de legitimação. Um exército de escritores desempregados, desprezados e sem acesso às oportunidades de produção tinha todo o interesse em forjar novas representações que valorizassem a pobreza autoral e que fizessem da desgraça do escritor (da sua pobreza, da sua miséria, e da sua exclusão) as condições de acesso à verdade. Como afirma Brissette: «Os meados do século XIX foram um período que deu origem ao fenómeno dos poetas malditos, impelidos para a boémia e para a fome pelo credo da sociedade materialista. Constituiu a resposta desiludida dos autores à exigência profética ou jactanciosa dos poetas românticos para serem “os legisladores não reconhecidos do mundo”. Muitos desses poetas que exigiram o privilégio de conduzir a humanidade para destinos mais elevados e melhores, em França, tentaram entrar na arena política: Lamartine, Vigny, Hugo. As suas esperanças foram derrubadas pela reacção que se seguiu, na Europa

---

<sup>354</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>355</sup> Segundo Rüdiger Safranski, «a irrupção romântica está marcada por esta época ávida de leitura e que se entregou com fúria à escrita». Assim, entre 1750 e 1800 o número dos que sabem ler duplicou e em finais do século aproximadamente 25 por cento da população constituía um público potencial de leitores. Nesse mesmo período de entre 1790 e 1800 surgiram no mercado 2500 títulos de romances, a mesma quantidade que nos noventa anos anteriores (*Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009, p. 47).

<sup>356</sup> Sobre este aspecto, Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.



ocidental, às revoluções de 1848. Os poetas refugiaram-se então na solidão, mártires de uma civilização industrial que os ignorava e os escarnecia, ou no credo da “arte pela arte”». <sup>357</sup>

Através de Flaubert e de Baudelaire, Bourdieu procurou reconstituir a emergência, em meados do século XIX, de uma nova figura de escritor e de artista, com base na qual se passou a afirmar, de forma paradoxal, o campo cultural moderno. Baudelaire, por exemplo, cedo se apercebeu da ligação que havia entre as transformações da economia e da sociedade e as transformações da vida artística e literária. A sua dimensão heróica, ao pôr «toda a sua existência e toda a sua obra sob o signo do desafio e da ruptura», <sup>358</sup> levando-o por isso a mergulhar na miséria da vida de boémio, passou por encarar a literatura como objecto de um investimento total, sem reservas e a «fundo perdido», o que acarretava uma consciência nítida da real possibilidade de perdição e de fracasso e uma rejeição da separação entre literatura e arte de viver (Baudelaire não via a escrita apenas como o seu trabalho, ele vivia integralmente a personagem do artista que encarnou, tentando assim, como disse Roland Barthes, «fazer da sua vida um grande destino»). Assim, «a degradação trágica do poeta, a exclusão e a maldição que o ferem são-lhe impostas pela necessidade exterior, ao mesmo tempo que se lhe impõem também, através de uma necessidade totalmente interior, como condição da realização de uma obra». <sup>359</sup> O escritor vê-se assim sujeito a uma dupla prisão: a que surge do seu tumulto interior e a que é imposta pela sociedade através da indiferença.

Para percebermos este ponto de vista, para nos podermos colocar «dentro dos sapatos de Baudelaire» é necessário reconstituir, como Bourdieu faz, a posição que o autor de *As Flores do Mal* ocupava no meio literário da época. Porque «as estruturas do pensamento do escritor e os limites que lhe são impostos estão sempre em parte dependentes das estruturas do seu campo e, portanto, da história das posições constitutivas desse campo e das disposições que estas favorecem». <sup>360</sup> Para Bourdieu, os autores e as suas obras devem ser interpretados tendo em conta as relações que os aproximam ou afastam no interior de um sistema de tensões objectivas onde cada um constitui uma posição ou um *enjeu*. O meio literário é assim um campo de forças e de

---

<sup>357</sup> Pascal Brissette, *La malediction littéraire: Du poète crotté au génie malheureux*, Montreal, Québec, Les Presses de l'Université de Montreal, 2005, p. 202.

<sup>358</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>359</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>360</sup> Pierre Bourdieu, *Meditações Pascalianas*, Oeiras, Celta, 1998, pp. 84-85.

confrontos que gera constantemente estratégias concorrentes que visam conquistar uma hegemonia. Ora, é precisamente como resultado dessa luta que, paradoxalmente, surgem as obras, os valores, os rituais e se definem as fronteiras, as hierarquias e a identidade do campo. Mais intensamente que em outros campos sociais, os campos culturais são um espaço de lutas cujo objectivo é conquistar o monopólio do reconhecimento.<sup>361</sup>

Por outras palavras, para nos conseguirmos colocar na pele de Baudelaire teremos de caracterizar o espaço social «no qual e contra o qual» o seu projecto de criação foi constituído ou, mais precisamente, o espaço das possibilidades literárias objectivamente propostas pelo campo no momento em que o autor trabalhava e definia a sua intenção artística, em suma, trata-se de construir os princípios históricos da génese da sua obra. O meio literário da época de Baudelaire e contra o qual ele se revoltou estava dominado por uma grande oposição entre dois extremos, medidos consoante o seu grau de autonomia face às exigências externas: uma poesia auto-centrada, que afirmava a sua indiferença perante todos os compromissos, e uma poesia com preocupações de crítica social.

Ora, Baudelaire coloca-se ao mesmo tempo em oposição a essas duas posturas, embora assimilando de cada uma delas aquilo que mais frontalmente as opõe entre si: da ala radical da literatura autónoma retira a defesa da arte pura e a ideia de uma responsabilidade da forma, ou seja, recusa qualquer tipo de submissão às pressões externas e de respeito pelas regras convencionais da sociedade burguesa, nomeadamente as que concernem aos preceitos da moral e ao culto burguês do trabalho; em contrapartida, porém, e em oposição essa mesma ala radical, não aceita o alheamento social do poeta e aprova a natureza crítica da imaginação artística e a cumplicidade entre arte e vida. Trata-se, portanto, de uma combinação inédita de duas tomadas de posição extremas que no espaço social da arte se encontravam em pólos dissociados, inconciliáveis mesmo. Com essa atitude, Baudelaire posicionou-se num lugar ainda mais extremo no interior das vanguardas, um lugar que legitima todas as revoltas contra todos os poderes e contra todas as instituições, a começar pelas próprias instituições literárias. Ao fazer a junção entre vanguardismo estético e vanguardismo ético, Baudelaire construiu uma «posição impossível» (Bourdieu) e criou uma tendência nova explorando as tendências já existentes no seu tempo. Posição impossível pelo menos até

---

<sup>361</sup> Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte: Génese e Estrutura do Campo Literário*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

àquela altura, já que essa postura, então radicalmente nova, nos parece hoje óbvia e natural no mundo da cultura. Assim como nos parecem óbvias e naturais as suas recusas da família (de origem e de pertença), da carreira e da sociedade, recusas que, depois dele, se tornaram constitutivas da própria identidade do escritor. Na verdade, Baudelaire foi «vítima do sucesso da revolução que operou: as categorias de percepção que aplicamos às suas acções e às suas obras, e que são o produto do mundo resultante dessa revolução, fazem-nas surgir como normais, naturais, evidentes; as rupturas mais heróicas tornaram-se os privilégios herdados de uma casta, doravante ao alcance de qualquer pequeno escritor ávido de transgressão e do mais medíocre servidor do culto académico do anti-academismo».<sup>362</sup>

Esta transformação profunda conduzida por Baudelaire no mundo intelectual francês, revolucionando a noção de legitimidade literária e, em consequência, as regras do jogo literário, que por isso mesmo esteve na génese do campo literário, caracterizou-se por uma série de provocações e de desafios dirigidos aos poderes estabelecidos, que se concretizaram quer em actos quer em textos. Porém, e tendo em conta a lição do parágrafo anterior, a análise desses diferentes desafios deve ser norteadada por uma precaução: ao ligarmos entre si essas acções como se elas correspondessem a um plano perfeitamente consciente que visava afirmar a independência do escritor, corremos o risco de retomar a tradição hagiográfica, que «tem por princípio a ilusão que consiste em ver a coerência deliberada de um projecto nos produtos objectivamente congruentes de um *habitus*».<sup>363</sup> Apesar disso, Bourdieu não resiste a interpretar as decisões de Baudelaire em matéria de edição como uma «política da independência».<sup>364</sup> Por exemplo, em 1857, numa época que assistia ao nascimento das grandes casas de edição – Hachette, Lévy ou Larousse –, graças ao sucesso financeiro que representou a procura cada vez maior de uma literatura «comercial» (que deu origem ao fenómeno dos «bestsellers»), Baudelaire escolheu propositadamente Poulet-Malassis para publicar *As Flores do Mal*, um pequeno editor que frequentava a boémia literária. Ao recusar «as condições financeiras mais favoráveis e a difusão incomparavelmente mais vasta que lhe oferecia Michel Lévy, porque precisamente temia que o seu livro sofresse de uma difusão demasiado ampla», e ao ligar-se a uma editora de pequenas dimensões, cujos critérios editoriais revelavam um claro comprometimento em defesa da poesia moderna,

---

<sup>362</sup> Pierre Bourdieu, *Meditações...*, p. 72.

<sup>363</sup> Pierre Bourdieu, *As regras da...*, p. 88.

<sup>364</sup> *Idem*.

Baudelaire «instituiu pela primeira vez o corte entre edição comercial e edição de vanguarda, contribuindo assim para fazer surgir um campo dos editores homólogo do dos escritores e, no mesmo gesto, a ligação estrutural entre o editor e o escritor de combate [...]».<sup>365</sup>

Bourdieu analisa essa opção situando-a numa mesma linha de transgressão e de radicalismo intencionais que visava conscientemente denunciar a incompetência dos editores e a incompreensão da crítica literária, ao mesmo tempo que afirmar a insubmissão do escritor. Ao pôr em evidência, dessa forma, a incapacidade das instituições para lhe atribuírem a legitimidade que ele merecia, Baudelaire assumia-se como uma vítima provisória de uma ordem que o seu gesto de provocação visava (como de facto) derrubar. A ser realmente assim, como avaliar o facto de Baudelaire ter aceitado a sentença que censurava seis poemas<sup>366</sup> de *As Flores do Mal*, acusados de ultrajar a moral pública? Considerando, como Bourdieu, que nessa fase inaugural do campo literário, a indignação e a revolta são princípios ainda contingentes e conjunturais, muito dependentes das disposições e das virtudes singulares dos indivíduos, o que faria com que esses princípios fossem muito fáceis de inverter ou de alterar em resultado das tentativas de sedução ou de anexação dos poderosos?

De igual modo, defende Bourdieu, a posterior candidatura, simultaneamente paródica e séria, de Baudelaire à Academia Francesa, deixa bem à mostra, pela própria bizarria do acto, o seu objectivo: ofender e escandalizar tanto os companheiros do «campo da subversão», como os inimigos do «campo da conservação». Dito de outra maneira, o poeta pretendia desafiar toda a ordem literária instituída. Isso coloca-nos, segundo Bourdieu, perante um «atentado simbólico», uma «transgressão com consequências sociais», que veio pôr em causa e desafiar «as estruturas mentais, as categorias de percepção e de apreciação»: ao agir de forma insensata, contrariamente ao bom senso, Baudelaire tomou «a iniciativa de instituir a anomia que, paradoxalmente, é o *nomos* desse universo paradoxal que será o campo literário ao atingir a sua plena autonomia».<sup>367</sup> Eis a razão que leva Bourdieu a considerar Baudelaire «o escritor que inventou o escritor».<sup>368</sup> Mas e se essa candidatura não passou somente de uma tentativa de Baudelaire se reabilitar aos olhos da mãe (para que esta lhe desse mais dinheiro, já

---

<sup>365</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>366</sup> Em substituição, Baudelaire escreveu outros seis poemas, segundo ele «mais belos que os suprimidos».

<sup>367</sup> Pierre Bourdieu, *As regras da...*, p. 84.

<sup>368</sup> Pierre Bourdieu, *Meditações Pascalianas...*, p. 73.

que o seu acesso à herança de família tinha sido restringido)<sup>369</sup> e dos críticos e leitores em geral, que não lhe atribuíam a qualidade literária de que ele se considerava merecedor?

Bourdieu dá-se conta da ambiguidade do próprio Baudelaire, porque «ao mesmo tempo que afirma até ao fim a mesma recusa obstinada da vida "burguesa", continua apesar de tudo ansioso de reconhecimento social»<sup>370</sup>, porém, não parece dar-se conta, por vezes, da sua própria ambiguidade, porque ao mesmo tempo que defende até ao fim o mérito da sociologia face às análises literárias, permitindo-nos questionar a ilusão de que todas as acções têm uma intencionalidade bem definida (é essa, aliás, uma das funções principais do conceito de *habitus*: lembrar-nos que na origem da maioria das nossas acções, mais do que o cálculo racional, se encontra um sentido prático das coisas), continuava apesar de tudo preso a um tipo de admiração individual (característica do meio literário) que o levou a atribuir demasiada intencionalidade e racionalidade à candidatura de Baudelaire à Academia Francesa (mais a mais tendo em conta que a ideia inicial da candidatura não partiu dele mas de um grupo de amigos). Talvez a intenção de Bourdieu fosse mostrar que Baudelaire, no fundo, foi o primeiro a ter a perspicácia (uma perspicácia que, segundo ele, releva da consciência dos «enjeux» e do jogo dos posicionamentos no espaço literário) de aproveitar as oportunidades que a campo lhe colocou à frente para daí retirar dividendos e definir uma trajectória singular? Porque, como bem sabia Aristóteles, na esmagadora maioria das nossas decisões «a lógica só entra em jogo a partir e depois de uma escolha inicial que não tem um fundamento lógico, que não se pode demonstrar e na qual só se pode acreditar com base na sua auto-evidência» (na qual só acreditam, de facto, aqueles que a consideram auto-evidente).<sup>371</sup>

Fosse como fosse, Bourdieu defende que a «posição impossível» em que Baudelaire se colocou derivava, em parte, dos sofrimentos inseparavelmente psicológicos e sociais ligados à sua experiência do microcosmo familiar, condensada na sua relação com a mãe, matriz da sua relação com a instituição e, mais amplamente,

---

<sup>369</sup> O próprio Bourdieu cita uma carta de Baudelaire à mãe, onde o poeta, «extenuado de fadiga, de tédio e de fome», lhe roga o envio de dinheiro, o suficiente para «viver uns vinte dias (...). Acredito tão perfeitamente no emprego do tempo e na força da minha vontade que sei de modo positivo que se conseguisse levar, durante quinze ou vinte dias, uma vida regular, a minha inteligência seria salva.» (Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, t. II, pp. 79-80).

<sup>370</sup> Pierre Bourdieu, *As regras da...*, p. 84.

<sup>371</sup> Adelino Cattani, *Los usos de la retórica*, Madrid, Alianza Editorial, 2006 (edição original de 2001), p. 15.

com toda a ordem social. Por outras palavras, era um *habitus* aberto à possibilidade de reestruturação, suficientemente próximo do *habitus* (e suficientemente compatível com ele) exigido pelo campo. Ora, esse *habitus*, unido depois ao cálculo racional das possibilidades oferecidas pelo campo literário do seu tempo, conduziu-o à percepção de que havia «um possível a fazer» (Bourdieu), ou seja, que estava em condições de criar uma nova posição entre os escritores coevos: enfrentando e contrariando todos os obstáculos e todas as resistências, Baudelaire esforçou-se por legitimar, na própria estrutura que o excluía, a posição dos estruturalmente excluídos, dito de outro modo, trabalhou no sentido de obter o reconhecimento das posições marginais. Com isso, Baudelaire inaugurou um ponto de vista particular, a partir do qual surgiu uma nova representação do campo e da literatura (que acabaria por se impor).

O despojamento de Baudelaire, que o aproximou por vezes da miséria (identificava-se com os membros marginais da sociedade, defendia a prostituição, a embriedade e tudo o que provocasse horror na classe média), bem como a sua passagem pelas regiões mais desafortunadas do mundo literário, embora ameaçassem a todo o instante a sua integridade mental, pareciam-lhe o único lugar possível de liberdade e o único princípio legítimo de uma inspiração que era inseparável da ideia de insurreição. Esta última manifestava-se precisamente na frequência da boémia e dos locais da «má vida», no consumo excessivo de álcool e outras substâncias, nos comportamentos bizarros e escandalosos, em suma, num estilo de vida decadente que se opunha, por isso mesmo, aos valores veiculados pela sociedade do progresso, assente na indústria e no materialismo. Para ele, como para outros escritores ditos decadentes, simbolistas ou ultra-românticos, a criação e a conduta de vida estão intimamente misturadas (trata-se, no fundo, de uma outra moral, que se afirma pela rejeição do modernismo burguês). Essa era, portanto, uma forma de rejeitar, simbolicamente, a sociedade.

No entanto, isso levanta-nos também a questão, lembra Bourdieu, da «perdição controlada», da vigilância na perdição, nomeadamente no uso da droga, símbolo e instrumento de uma nova relação entre a arte e a existência, uma nova relação que se afirmava na transgressão ética como consumação de uma arte que recusa a exemplaridade moral e que só reconhece as suas próprias leis. Se tivermos em conta, como Max Weber e depois Pierre Bourdieu, que o herético é um crente que prega um regresso a formas de fé mais puras, perceberemos então porque é que Baudelaire, tornado conhecido do grande público depois do processo das *Flores do Mal*,

estigmatizado e excluído de vez da boa sociedade e dos salões, proscrito pela imprensa e revistas do meio literário (em 1861, a 2ª edição de *As Flores do Mal* foi ignorada pela imprensa, logo pelo grande público), conseguiu impor, apesar disso, o seu nome nos meios literários (o mesmo tendo acontecido com Flaubert, que saiu do processo de *Madame Bovary* engrandecido pelo escândalo e elevado à condição de um dos maiores escritores do seu tempo).

Simultaneamente, ao travar o seu combate «no interior desse mundo de “desclassificados”, como diz Hippolyte Babou, que forma o exército heteróclito da revolução cultural»,<sup>372</sup> Baudelaire desviou as atenções para o pólo dominado do campo e permitiu a reabilitação dos escritores boémios, marginais e desprezados (inclusive pelo socialismo marxista, que os incluía no contingente indistinto do *lumpenproletariat*), entre os quais se incluía o «artista maldito».<sup>373</sup> E foi assim, também, que o campo literário se assumiu como um «mundo económico de pernas para o ar» ou como uma «economia paradoxal»: para triunfar no terreno simbólico o escritor deveria perder no terreno económico, pelo menos a curto prazo.<sup>374</sup> Mais: o campo literário nasceu justamente dessa inversão da regra económica (e moral) prevalecente na sociedade burguesa, segundo a qual o poder se mede pelas posses materiais e pelas redes de influência.

O universo da literatura começava assim a funcionar ao contrário do mundo social corrente, pois procurar o lucro imediato tornava-se um «mau negócio» para os escritores que pretendiam ser reconhecidos pelos pares e pela crítica. Se o mundo económico estava assente em princípios como a utilidade, a rentabilidade, a reciprocidade ou a interdependência, a literatura privilegiava, inversamente, a gratuidade, a inutilidade,<sup>375</sup> o desinteresse e a liberdade, de modo que o sucesso comercial a curto prazo passou a ser visto como uma submissão aos cânones e um

---

<sup>372</sup> Pierre Bourdieu, *As regras da...*, p. 87.

<sup>373</sup> *Idem*.

<sup>374</sup> *Idem*, pp. 103-107.

<sup>375</sup> Este princípio continua vigente na actualidade: «Leio em Jacques Bouveresse, especialista de Musil (não há acasos), que a “pergunta do filisteu” é esta: há alguma justificação para a arte? O filisteu civilizado, que disfarça a mentalidade de taberneiro com uma patine argumentativa, esconde-se em questões instrumentais, processuais, adjectivas. Mas, quando se irrita, o filisteu assume enfim essa pergunta essencial: há alguma *justificação* para a arte? E não imaginem que se trata de uma pergunta ontológica: “justificação”, aqui, significa apenas “utilidade”», Pedro Mexia, <http://a-leiseca.blogspot.com>, post de 14/10/2010.

indicador da incapacidade de fazer uma obra original.<sup>376</sup> Portanto, ao contrário do que acontece na maioria dos domínios da vida social, o dinheiro não é uma boa medida de valor em arte, pelo menos a partir da época moderna, já que antes as coisas não eram assim.<sup>377</sup> Reconhecimento cultural ou dinheiro, uma escolha difícil em arte, já que optar por um implica renunciar ao outro. Trata-se, na verdade, de regimes diferentes de justificação, incluídos na classificação das «cités» de Bolstanki e Thévenot: a arte pertence à *cité* da inspiração (concedida sob a forma de graça, divina ou não), o dinheiro à *cité* industrial, que repousa no princípio da eficácia e da utilidade (o «maldito» seria, nesse sentido, o exacerbamento ou absolutização do critério da inspiração, que Heinrich condensou na ideia de «regime de singularidade»).

No caso da arte, além disso, tende-se a misturar certos valores positivos, como a honestidade e a transparência, com a transgressão da lei ou dos costumes. O mundo da literatura é também, nesse sentido, um mundo moral de pernas para o ar, já que a arte é independente da moral, a verdadeira arte nunca é imoral. Por isso Fialho de Almeida afirmava que «na sensibilidade dum artista moderno, há aura histérica, com fugas através do estranho, com impulsões pelo contrastante, com sedes pelo *proibido* – coisas a que o mundo tem obrigação de fechar os olhos, sabido como essas desordens são renovações, contraprovas morais, de que tantas vezes há mister a obra em gestação».<sup>379</sup> Daí também que, por exemplo, a questão da utilidade da arte não faça sentido, como afirma Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego*: «A única atitude digna de um homem superior é o persistir tenaz de uma actividade que se reconhece inútil, o hábito de uma disciplina que se sabe estéril, e o uso fixo de normas de pensamento filosófico e metafísico cuja importância se sente ser nula». Esta «excepção moral», de que falava Nietzsche, era aliás um dos temas predominantes no romantismo e estendeu-se pelo século XX, como fica patente em mais este excerto do *Livro do Desassossego*: «É legítima toda a violação da lei moral que é feita em obediência a uma lei moral superior. Não é desculpável roubar um pão por ter fome. É desculpável a um artista roubar dez contos para garantir por dois anos a sua vida e tranquilidade, desde que a sua obra tenda

---

<sup>376</sup> A noção de campo e a perspectiva materialista em geral revertem esse processo e transformam «o transcendente em pragmático, o singular em relacional, o miraculoso em estratégia e o universal em relativo», *idem*.

<sup>377</sup> Sobre esta questão, veja-se Nathalie Heinrich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

<sup>378</sup> Boltanski, Luc e Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris Gallimard, 1996; Heinrich, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.

<sup>379</sup> Fialho de Almeida, «Camilo Castelo Branco», em *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 47.



a um fim civilizacional». Assim, os autores mais incontestados quanto ao seu valor estético são, não raro, discutíveis e discutidos do ponto de vista moral, e as obras de uma moralidade indiscutível são frequentemente discutíveis do ponto de vista artístico.

Já Fialho de Almeida dissera a propósito de Camilo: «Evidentemente a moral seria absurda, prescrevendo que um romancista tivesse uma vida austera de padre, e estreitezas de conduta, de guarda-portão. Não esquecer que na sensibilidade dum artista moderno, há aura histórica, com fugas através do estranho, com impulsões pelo contrastante, com sedes pelo *proibido* – coisas a que o mundo tem obrigação de fechar os olhos, sabido como essas desordens são renovações, com contraprovas morais, de que tantas vezes há mister a obra em gestação.»<sup>380</sup>

Ao mesmo tempo que o artista atacava as convenções sociais do mundo burguês e filisteu, dedicado ao vulgar comércio, a respeitabilidade mundana começou, por seu lado, a desprezar o «artista maltrapilho» que não sabia comportar-se nos salões (embora neles o admitisse por vezes decorativamente e tenha celebrado as suas criações). Desdenhando-o, a sociedade oferecia ao artista, porém, um motivo de auto-affirmação: o verdadeiro génio é desprezado; e se me ignoram – conclui com um paralogismo –, é porque sou um génio. Esta imagem do super-talento ignorado em vida foi-se generalizando durante o século XIX até se transformar em moeda corrente, como forma de auto-compreensão do artista comum: o tema do génio desconhecido ou desprezado é, como se sabe e já foi dito, um tema tipicamente romântico que se desenvolveu no decurso do século XIX e que assentava numa projecção na posteridade enquanto instância de reconhecimento e de compensação pela injustiça do presente.

O escritor passava a ser visto como um ser incapaz de se adaptar às realidades da vida quotidiana, que vive atormentado por um sentimento de constante exclusão. Embora inicialmente rejeitado pela sociedade, o escritor faz dessa exclusão uma exclusão desejada e reivindicada, recusando uma existência onde dominam a mediocridade, a vulgaridade, o utilitarismo e a mesquinhez (escritor e multidão opõem-se no plano moral). N'As *Flores do Mal*, Baudelaire reconhece-se como fazendo parte dos excluídos e dos exilados. A imagem do «albatroz», um dos temas favoritos do romantismo, representa o poeta que se sente estrangeiro numa sociedade que não o compreende, que ao mesmo tempo que dela se isola a sobrevoa, transcendendo as suas

---

<sup>380</sup> Fialho de Almeida, «Camilo Castelo Branco», *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 47.

limitações e observando a sua pequenez em horizontes que ela não sabe nem sonha. A pouco e pouco, foi-se desenvolvendo a ideia de que a escrita é um lugar de resistência, valor altamente estimado no meio literário, sobretudo se estiver associado à dissidência, mais do que à ordem. Como disse Susan Sontag, «a arte converte-se numa afirmação de consciência de si próprio, uma consciência que pressupõe uma discórdia entre o ego do artista e a comunidade. [...] O esforço do artista é medido pelo tamanho da sua ruptura com a voz (e a razão) colectiva.».<sup>381</sup>

Um dos grandes traços do romantismo não era apenas uma indiferença em relação às exigências da sociedade, mas também uma exaltada rebelião contra elas. A personagem favorita dos escritores românticos é o indivíduo irresponsável, que se expõe abertamente a vidas perigosas, que sucumbe a paixões proibidas ou que transgride as leis ou as convenções, considerado superior exactamente porque vai atrás das suas extravagantes fantasias e se deixa arrastar pelos profundos abismos da dissipação, afirmando dessa forma a oposição dos seus impulsos à lei humana e divina. O conflito entre o escritor e a sociedade tornou-se assim um traço dominante e característico da sociedade moderna.

À medida que foi cristalizando no meio e adquirindo permanência, nomeadamente através de uma tradição de «malditos», o conceito passou a servir de justificação, de legitimação e de inspiração para criadores rebeldes incompreendidos, empenhados nesse esforço heróico de construir a personagem do escritor como um ser autónomo e independente de todos os poderes, de todas as regras e de todos os valores (conferindo assim dignidade à literatura), exceptuando aqueles que fossem ditados pela sua especificidade artística. De facto, se por um lado a modernização conduziu a um aumento da capacidade dos indivíduos reflectirem sobre a sua situação, por outro lado, implicou também uma obrigação cada vez maior de justificarem as suas acções.<sup>382</sup> Ora o «maldito», espécie de «paroxismo» do mundo da inspiração, pode também ser visto desse ponto de vista.

Esse conflito entre o indivíduo e os constrangimentos sociais passava-se, também, no interior do indivíduo, que o vivia como uma espécie de luta entre uma parte social e uma parte supostamente associal ou não social da sua personalidade. A criação

---

<sup>381</sup> Susan Sontag, *Bajo el signo...*, p. 24.

<sup>382</sup> Boltanski, Luc e Laurent Thévenot, *De la justification...*; Ulrich Beck, Anthony Giddens e Scott Lash, *Reflexive Modernization...*

artística do século XIX dá conta disso mesmo, tendo-se afirmado aí, mais do que nunca, a tendência para o ser humano exprimir a sua própria individualidade e se constituir, ele próprio, como um ser irrepetível e como uma unidade ou totalidade. Todorov defende que «a arte moderna caracteriza-se por uma sucessão de nascimentos estéticos do indivíduo»,<sup>383</sup> precisamente porque a literatura europeia do século XIX e XX ficou marcada por uma série de obras que revelavam essa tomada de consciência e que se assumiam como uma expressão exacerbada da subjectividade (o ponto mais alto desse fenómeno deu-se com os praticantes do «fluxo da consciência», como Virginia Woolf ou James Joyce). Essa expressão exacerbada da subjectividade individual conduz, pelo que comporta de recusa das convenções morais – e discursivas – socialmente dominantes, a outra componente do tipo de escritor maldito: a da marginalidade.

## **2.4. A marginalidade**

A recusa do emburguesamento, símbolo da renúncia aos valores comuns e às posições instituídas, conduziu a uma espécie de marginalização assumida, senão mesmo procurada. Opondo-se às convenções e ao estabelecido, fazendo gala da sua indiferença em relação à vida material e ao conforto burguês, os escritores que se reviam neste novo modelo de artista tendiam a posicionar-se nas margens da sociedade e a auto-definir-se, consequentemente, como marginais.

A marginalidade é assim outro aspecto importante a ter aqui em conta. Em literatura, o termo marginal é utilizado desde o século XVI, mas inicialmente no sentido apenas de uma «anotação à margem do texto principal». No século XIX, o termo passou a definir também o «artista maldito», como representante da condição marginal do criador puro, incluindo os escritores ignorados pela sua época ou excluídos e não reconhecidos pelas instituições literárias, ou ainda os autores censurados (segundo Adorno, essas exclusões representam, na maioria dos casos, «o preço social da autonomização estética»). Nesta acepção do termo, a marginalidade serve para designar aqueles escritores que estão «à margem» das instituições literárias, por oposição aos escritores com ligações ao lado institucional da literatura, aquilo que se costuma denominar «literatura dominante oficial».

---

<sup>383</sup> Bernard Focroulle, Robert Legros, Tzvetan Todorov, *El nacimiento del individuo en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2006.

Actualmente, as realidades sociais que o termo designa são mais vastas e diversas. Se por um lado esse termo passou a ser percebido pelo próprio meio como uma representação altamente valorizada e, em certos casos, instrumentalizada por certos escritores, por outro lado, a expressão «marginalidade literária» aplica-se hoje também para falar da literatura dos grupos sociais marginalizados, como as minorias étnicas e políticas, ou os grupos sociais cujo modo de vida é julgado marginal pela opinião comum (a homossexualidade, por exemplo). Miséria material ou vida boémia, homossexualidade ou consumo de substâncias proibidas, prisão, censura, promiscuidade sexual, etc., trata-se de padrões sociais, na verdade, que implicam um desvio relativamente à maioria e que tendem a condenar qualquer cidadão à marginalidade.

Porém, se essa violação das normas for levada a cabo por um escritor, a maldição passa a fazer parte do seu horizonte identitário, podendo ser adjectivado de maldito, sob a aplicação da «excepção moral» de que vimos Nietzsche falar acima. De certo modo, o escritor maldito é um exacerbamento da ideia de marginalidade, uma amplificação dessa marginalidade ideal ou teórica, já que nele se conjugam todas as diferenças e desvios em relação às normas que regem a sociedade e a natureza de uma comunidade. É, digamos assim, uma hipertrofia do ideal romântico de escritor, um exagero dos seus traços, como se os víssemos através de uma lente poderosa.

Quando falamos de marginal temos sempre de perguntar: marginal em relação a quê? A resposta instantânea e óbvia é aquela que afirma que se é marginal em relação a um centro, ou seja, em relação às normas sociais que convencionalmente constituem o centro. Daí que ele se defina negativamente pelas diferenças e distâncias que estabelece em relação ao centro. O conceito de maldito, tal como surgiu em meados do século XIX em França, refere-se ao escritor que optou (ou que foi remetido, involuntariamente, para essa situação) pelo descentramento em relação ao círculo social. Quer isto dizer que as fronteiras entre margem e centro são porosas, já que ambos só podem adquirir os respectivos significados na sua relação mútua. Além disso, não devemos esquecer que se é verdade, por um lado, que em todas as margens se erguem mitos em relação ao centro (mitos esses que contribuem essencialmente para que as margens o sejam ainda mais), também é verdade, por outro lado, que em todos os centros se criam mitos em relação às margens (onde reside o desconhecido, o estranho, o desviante), porque elas são em parte ameaçadoras e em parte tentadoras. E porque entre as diferentes formas de

manifestar a estranheza dos outros, além da aversão, da rejeição e do medo, encontra-se também a atracção, o fascínio e o respeito.

No entanto, devemos desconstruir esta noção binária de centro e margem, bem como os seus derivados: inclusão e exclusão ou maioria e minoria. Desde logo porque se trata de dualidades problemáticas na forma como se manifestam ao nível da prática e dos valores literários. Desde logo, os próprios escritores vêm-se, frequentemente, como marginais e a escrita literária, por definição, como uma actividade marginal. O que faz com que muitos escritores se identifiquem com a marginalidade e com que o conceito de marginal assente num paradoxo e numa ambiguidade. Num paradoxo porque terminologicamente aponta para uma situação de exclusão literária, embora ao nível dos discursos em torno da identidade do escritor adquira o estatuto de valor central. Numa ambiguidade porque se trata de uma marginalidade que subjectivamente é vista como um ideal que deve nortear a actividade dos escritores, mas que, objectivamente, em termos práticos do quotidiano, é vivida, de facto, como um exclusão, dada a ausência de reconhecimento enquanto profissão, o que retira ao escritor a possibilidade de aceder aos direitos sociais de que gozam as outras actividades e o obriga a dividir o tempo da escrita com uma segunda profissão. Seria interessante verificar, por exemplo, como se constrói a identidade do escritor marginal face a essa tensão, procurando os momentos de crise identitária que se colocam quando os escritores se vêem confrontados com a necessidade de estabelecer compromissos entre duas ordens de exigências incompatíveis, a criação (dedicar-se à arte sem se «prostituir») e o mundo profissional «normal» (que implica roubar tempo à escrita), para utilizar as palavras de Heinich, entre «a marginalidade e a integração», entre «o isolamento e o compromisso». Se a identidade do «escritor marginal» passa por uma indignação, uma revolta, um desprezo face à implicação nas actividades «temporais» mundanas, como é que os escritores que se auto-definem «marginais» dão coerência a esse tipo de compromissos, que parecem implicar uma espécie de «socialização do escritor marginal»?

A imagem predominante que os escritores apresentam de si próprios remete para a sua situação marginal, embora nem sempre pelas mesmas razões: como resultado da sua postura (em grande medida idealizada) de oposição a todos os poderes – e aqui marginal pode ser visto como um estatuto escolhido, como no caso dos boémios, que

segundo Graña pertencem a «uma comunidade de marginais voluntários»<sup>384</sup> – outra devido à ausência de reconhecimento por parte desses mesmos poderes. No entanto, a tradição que valoriza a marginalidade na arte – e nada mais normal, em termos artísticos, que a valorização da marginalidade – cria inevitavelmente uma relação ambígua com aqueles que se sentem verdadeiramente marginais (ou seja, que são invisíveis, que não existem no meio), sem que o tivessem escolhido.

A marginalidade pode ter, pois, vários sentidos. Há uma primeira acepção, especificamente literária, que aponta para um processo de disputa ou competição que leva a que certas obras sejam privilegiadas, num dado momento, sobre outras, as quais, ao serem consideradas pretensamente «menores», são ignoradas e esquecidas, tornadas invisíveis ou inacessíveis, desautorizadas, desvalorizadas, etc. Assim, João Palma-Ferreira, na sua obra *Obscuros e Marginados*, define os seus textos como análises que «visam, particularmente, obras e autores portugueses que, ou por inacessíveis ou por esquecidos, raras vezes são estudados».<sup>385</sup> Arnaldo Saraiva, em *Literatura Marginalizada*, vai mais longe, considerando que aquilo que define a «literatura marginal» (ou as «literaturas marginais») é a sua «oposição explícita ou implícita à literatura *dominante, oficial, consagrada, académica*, e mesmo *clássica*. A que assim se quer, ou assim é querida».<sup>386</sup> Nela inclui toda uma série de designações, como «paraliteratura», «subliteratura», «infraliteratura», «literatura popular», «literatura oral», «literatura de cordel», «contraliteratura», «antiliteratura», «literatura *underground*» e «literatura de vanguarda». O adjetivo «marginal» pode também ser atribuído aos textos cujos modos de produção, distribuição ou circulação e consumo assentam em critérios distintos aos interesses da indústria e do comércio do livro (por exemplo, um texto que é recusado pelos editores por não prometer compensação em termos de vendas), ou ainda aos textos onde se verifica «menos estruturação, menor elaboração estética, menos conceptualização, ou menos ambição cultural» do que a literatura dita dominante, como é o caso dos slogans, anúncios, banda desenhada, folhetins, fotonovelas, reportagens, crónicas, romances policiais, ficção científica, canções, hinos nacionais, entrevistas, polémicas, revista à portuguesa, graffiti, conto popular, etc. Textos que, não sendo marginais no sentido convencional do termo (alguns deles nem sequer são considerados

---

<sup>384</sup> Cesar Graña, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, Nova Iorque, Basic Books, 1964, p. 73.

<sup>385</sup> João Palma-Ferreira, *Obscuros e Marginados*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, p. 7.

<sup>386</sup> Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginalizada: Novos Ensaios*, Porto, Edições Árvore, 1980, p. 5.

literatura, logo a sua inclusão nessa designação é muito questionável) também não pertencem à denominada «literatura canónica» ou «legítima».

Para estes últimos, Saraiva prefere falar, em vez de «literatura marginal», de «literatura marginalizada», por assentar num critério temporal, ou seja, permite encarar a marginalização como um processo delimitado e que pode ser reversível. Marginal não é uma condição permanente nem caracteriza uniformemente toda a produção de um escritor. Por um lado, um texto pode ser colocado à margem e, mais tarde, abandonar essa condição (ou vice-versa), isto é, ganhar legitimidade. Por outro lado, como lembra Jacinto do Prado Coelho, «o mesmo autor – Bocage, por exemplo – pode ser publicado simultaneamente *às claras*, e, na parte libertina, pornográfica (conceito, este último, também sujeito a amplas variações) como *clandestino*».<sup>387</sup>

Finalmente, pergunta-se Arnaldo Saraiva: «porque é que um texto é marginalizado?» Segundo ele, por razões várias: de «ideologia literária (o desrespeito das leis clássicas, a novidade nas técnicas ou nos motivos, a contaminação dos géneros, a simplicidade ou complicação estrutural), de ideologia política (o ponto de vista popular, isto é, da classe popular, o erotismo, o anti-religiosismo, a crítica das instituições ou dos seus representantes) e de economia do mercado editorial ou distribuidor (oralidade, manuscritos, volantes, folhetos, graffiti, fotocópias, muros, portas, árvores, tendas, barracas, tabacarias, feiras, mercados)».<sup>388</sup>

No seu pequeno estudo sobre «literaturas marginais», Jacinto do Prado Coelho introduz um argumento que confere ao conceito um nível ainda maior de variação: a literatura marginal não é necessariamente criada por escritores marginais (por exemplo, a literatura popular e de massas, ou a chamada literatura *light* ou de *best-sellers*, cujos autores não são considerados marginais mas as suas obras sim, já que se encontram marginalizadas pelos historiadores e pelos críticos literários e porque não se destinam a «leitores cultos», porque os seus destinatários típicos pertencem a camadas sociais ou culturais inferiores, ou simplesmente porque vendem muito, o que implicitamente as marginaliza), do mesmo modo que estes últimos – os escritores marginais –, apesar do seu estatuto, podem criar literatura legítima (como acontece com Jean Genet, cujo teatro é literatura legítima, consagrada pela crítica, embora ele continuasse a ser visto

---

<sup>387</sup> Jacinto do Prado Coelho, «Apontamentos sobre literaturas marginais», Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1993 (separata do *Boletim de Filologia*, tomo XXVIII), pp. 329-332.

<sup>388</sup> Arnaldo Saraiva, *Literatura...*, p. 6.

socialmente como um marginal.). Na sua reflexão, Prado Coelho estabelece uma confusão entre duas definições de margem (e, portanto, de centro) que são contraditórias entre si. Por um lado, nem o escritor de *best-sellers* nem a sua obra são vistos como «marginais» na ordem simbólica da maior parte dos mundos socialmente instituídos. Escritor e obra só são «marginais» na ordem simbólica do mundo literário. O mesmo se aplica, reciprocamente, a Genet: autor e obra só não são marginais dentro do meio literário. Esta aparente ambiguidade deriva, de facto, da relação centro/margem ser apenas assumida como referencial absoluto no plano explícito (porque no plano implícito, como se vê, é variável).

Finalmente, há ainda outras formas de marginalidade (e de relação centro/margem) que não são tanto resultado da própria configuração interna de um determinado meio literário, estando antes relacionadas com questões de natureza política, económica e cultural transnacionais,<sup>389</sup> ou seja, a marginalidade da literatura portuguesa em relação à literatura europeia ou mundial, nomeadamente de expressão inglesa, francesa ou até mesmo espanhola. E há ainda uma marginalidade nos escritores (para além do país e da cultura de origem) que assenta em critérios que não são escolha da pessoa, como a raça e o género, e que são muito mais difíceis de inverter ou superar. Falamos, obviamente, daqueles que não escolheram a marginalidade mas que se vêm nela encerrados. Como afirma Russell Ferguson, «é fácil para um homem branco artista cair no mito há muito estabelecido do *outsider* e esquecer-se que a sua raça e sexo lhe conferem apesar de tudo privilégios».<sup>390</sup>

Outro problema que se coloca é o dos *meios* exigidos para fazer valer a sua desgraça. Porque nem toda desgraça é considerada legítima e legitimadora. Alguns dirão que existe a desgraça da escritora, também ela excluída e não reconhecida por ser mulher. E há a desgraça dos escritores obscuros, que ninguém conhece realmente... Na verdade, «os lugares ao sol» da desgraça não são assim tantos e a partir do momento em que um escritor adquire esse estatuto, o que é que acontece aos outros desprovidos de toda a notoriedade, que ficam realmente esquecidos? Há uma série de «pequenos desgraçados» aos quais não é conferida a mais pequena importância, precisamente

---

<sup>389</sup> Sobre esta questão, veja-se Pascal Casanova, *La República mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001 (edição original de 1999).

<sup>390</sup> Russell Ferguson (*et al*) (ed.), *Out there: marginalisation and contemporary cultures*, Nova Iorque, The New Museum of Contemporary Art, 1990: nesta obra, o autor defende que a partir da década de 1960 a marginalidade ficou associada à marginalidade de grupos sociais (por exemplo, negros, homossexuais, mulheres, excluídos do cânone) e não de indivíduos.



porque esse espaço já foi preenchido por outro. Não será que os grandes desgraçados, os verdadeiros desgraçados (ou «malditos») são esses, os esquecidos e ignorados, que não possuem os recursos ou os meios para «exibir» o seu infortúnio?

## **2.5. A institucionalização do fracasso**

Espécie de compensação de um orgulho ferido e incompreendido pela sociedade onde os medíocres gozam o seu reinado efémero. Eis inicialmente a sua função social: fornecer uma explicação para o sofrimento dos homens de letras e dar-lhe um sentido, dissimulando-o debaixo de um sistema de justificação que torna aceitável ou suportável o fracasso e proporciona alívio prometendo que um dia mais tarde serão recompensados, fazendo-os talvez acreditar na sua própria imortalidade, numa suposta sobrevivência eterna na memória colectiva. Ao veicular a ideia segundo a qual são sempre os justos que sofrem mais e de que a morte não é o fim, o mito funciona como um mecanismo de compensação que permite aos autores miseráveis considerar os seus sofrimentos de outra perspectiva, simultaneamente como o sinal do destino e a marca do génio.

Esta ideia surgiu na sequência das mudanças ocorridas no século XIX, quer nas condições de produção, quer nas práticas literárias, por exemplo: o declínio do mecenato a seguir à Revolução Francesa;<sup>391</sup> a integração da literatura na economia capitalista de mercado; a massificação do ensino;<sup>392</sup> ou a multiplicação dos candidatos ao ofício de escritor (à qual não terá sido alheia uma facilidade cada vez maior no acesso ao jogo literário, possível pela ausência de regras estritas, de autoridades formais ou de mecanismos de credenciação que determinavam especificamente quem possuía qualificações para exercer a actividade de escritor). A multiplicação dos escritores (e dos aspirantes a sê-lo), ou a voga da carreira literaria numa parte da juventude cultivada foi uma das grandes características do século XIX.<sup>393</sup> Muitos desses candidatos a escritor eram provenientes das classes médias baixas, não dispondo de rendimentos

---

<sup>391</sup> O prestígio do mecenato, em França, quer em termos de legitimação e de atribuição de glória, quer em termos económicos, devido a severas restrições financeiras, começou a verificar-se a partir da segunda metade do século XVII. Vd. Alain Viala, «Les Ambivalences du clientélisme et du mécénat», em *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, p. 83.

<sup>392</sup> Ver a este respeito Leonore O'Boyle, «The problem of an excess of educated men in Western Europe», *Journal of modern history*, vol. 42, nº 4, Dezembro de 1970, nomeadamente pp. 487-494.

<sup>393</sup> Christophe Charle, «Le champ de la production littéraire», em Henri-Jean Martin e Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française – le temps des éditeurs, du romantisme à la Belle Époque*, vol. III, Paris, Promodis, 1985.

privados nem de educação universitária. Incapazes de aceder ao meio, inseguros quanto ao seu estatuto, esses «supranumerários» adoptaram uma nova representação da arte e escolheram como seus grandes representantes os mártires do passado e do presente, que passaram a servir de referência ideal e estiveram na origem de uma série de vocações literárias durante todo o século XIX.

Assim, «o mito da maldição é um dispositivo de valorização no sentido em que ele baralha os símbolos do fracasso e do sucesso social, um pouco à maneira do cristianismo, ao qual Nietzsche critica por elevar o decrépito e o sarnoso e abaixar o forte. Ao fazer dos males da alma e do corpo, da miséria e das perseguições suportadas por certos escritores um sinal de qualidade, ele incita os autores a exibirem ou ostentarem publicamente as marcas dos seus sofrimentos e a daí tirarem uma vantagem argumentativa».<sup>394</sup> Por outras palavras, com a criação do campo literário (e do maldito, visto que são dois conceitos indissociáveis) assistiu-se a uma extensão do domínio da literatura àqueles que anteriormente estariam excluídos e, em simultâneo, a uma transformação das práticas culturais em estratégias essencialmente de distinção que podem motivar a acção. Daí deriva a sua segunda função, que vem reforçar a primeira, porque intimamente ligada a ela: a dupla função de legitimação e distinção social. Função, como é óbvio, bastante importante ao nível das estratégias de promoção dos escritores, porque justificar o sofrimento é dar-lhe, ao mesmo tempo, um estatuto, porque o consolo é uma forma de revalorização e porque justificar a necessidade de um calvário implica enquadrá-lo positivamente na posteridade, no «além da cruz».<sup>395</sup> Esta última – a promessa de uma compensação no além – é um dos quatro tipos racionais de teodiceia apresentados por Weber (os outros três são: promessa de uma compensação neste mundo, o dualismo e a doutrina do *karma*).<sup>396</sup> De facto, a ressurreição, a esperança de uma imortalidade individual, ou a potencialidade redentora da dedicação total à escrita ajudam a relativizar o próprio fracasso (e o êxito alheio) e a centrar-se no importante. Permitem reabsorver a contingência do fracasso presente ou actual numa lógica de recompensa diferida que justifica e motiva o seu esforço, integrando-o numa dinâmica de exclusão-supressão da exclusão (ou glória póstuma). Fracassando,

---

<sup>394</sup> Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire...*, p. 36.

<sup>395</sup> Não será esse o significado deste pequeno poema de Fernando Pessoa: «A vida é um hospital / Onde quase tudo falta. / Por isso ninguém se cura / E morrer é que é ter alta»?

<sup>396</sup> Max Weber, *The Sociology of Religion*, Boston, Beacon press, 1963, páginas 138 e seguintes.

triunfaram, podia ser a fórmula. Ou, como Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*, vencer é ser vencido.

Terá sido a partir daí que a ideia de fracasso – sentimento social por excelência – e a própria confissão do fracasso – um fracasso lucidamente assumido – se tornou um tema literário de eleição, passou a ser visto como uma das matérias-primas por excelência da literatura, nela ocupando um espaço próprio.<sup>397</sup> Para o escritor catalão Enrique Vila-Matas, «poucas coisas parecem tão intimamente vinculadas como fracasso e literatura», quase se poderia dizer que o fracasso, além de tema narrativo (por exemplo, nas obras do uruguaio Juan Carlos Onetti), é «sinónimo da literatura em geral». De tal maneira que o fracasso goza ou gozou durante muito tempo de um certo prestígio. Considerando, como Beckett, que a inevitabilidade do fracasso é uma condição primordial para se criar obras de arte «autênticas» – o facto de o fracasso fazer parte da sua própria essência é que dá um sentido à escrita –, defende Vila-Matas que «até há não muito tempo atrás as grandes derrotas literárias tinham prestígio» (o actual culto do êxito, segundo ele, está a fazer com que o fracasso passe a ser simplesmente um fracasso puro e duro).<sup>398</sup> Sem dúvida, vários foram os autores que prestaram particular atenção ao tema do fracasso, desde Herman Melville – «Quem nunca fracassou em algo não pode alcançar a grandeza» – até Van Gogh – «em certas situações vale mais ser vencido do que vencedor» – passando por Fernando Pessoa – com a sua «estética da abdicação» d’*O Livro do Desassossego* e o «falhei em tudo» da *Tabacaria* –. Uma parte importante do pensamento no século XX, que continuou a receber a influência do pensamento romântico – «produtos românticos, nós todos...», dizia Pessoa – foi um «pensamento do fracasso»: em 1930, Jean Cocteau na obra *Ópio*, depois de declarar que os seus verdadeiros mestres tinham sido Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Sade e Baudelaire, avançou com a tese segundo a qual «a única estética perdurável é a do fracasso. Quem não compreende o fracasso está perdido. O fracasso tem uma importância capital. Quem não tiver compreendido o segredo, a estética, a ética do fracasso, não compreendeu nada e a glória é vã»;<sup>399</sup> Sartre defendia que Baudelaire submeteu toda a sua vida a um «projecto» de fracasso;<sup>400</sup> o pensamento de

---

<sup>397</sup> Em 2007, a universidade suíça de Saint-Gallen organizou um congresso literário sobre o fracasso, cujas comunicações foram publicadas: Yvette Sánchez e Roland Spiller (eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Narr Dr. Gunter, 2009.

<sup>398</sup> Enrique Vila-Matas, «Fracasa otra vez», *El País*, suplemento *Babelia*, 30 de Outubro de 2010, p. 9.

<sup>399</sup> Jean Cocteau, *Opium. Diario de una desintoxicación*, Barcelona, Backlist, 2009, p. 124.

<sup>400</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2006 (edição original de 1947).

Albert Camus assentava, em grande medida, na tese de que o ser humano é um ser fadado para o fracasso, não para o êxito, tal como a obra de Samuel Beckett, principal representante da chamada «estética do fracasso» e autor da frase, vastamente citada, «Tenta. Fracassa. Não importa. Tenta outra vez. Fracassa de novo. Fracassa melhor»; «Amo todos aqueles que são considerados rebeldes e fracassados», afirmava Henry Miller;<sup>401</sup> Susan Sontag, na sua análise da «fenomenologia do sofrimento» de Antonin Artaud – um autor que fracassou tanto na sua obra como na sua vida –, defendeu que a escrita moderna, sendo essencialmente «uma descrição dos trabalhos da subjectividade»,<sup>402</sup> é uma escrita destinada a ser fragmentária e, por isso, a não triunfar (quando o projecto literário é descrever a consciência, ou seja, a total auto-apropriação, a obra está condenada a ficar incompleta); Gay Talese, jornalista e escritor norte-americano, autor de um clássico do chamado «New Journalism» – «Frank Sinatra está constipado», publicado na revista *Esquire* –, justificou o seu sucesso, no livro autobiográfico *Vida de Escritor*, com a descrição da sua história de insucessos; Luis Antonio de Villena, ensaísta e romancista espanhol, publicou em 1997 o livro *Biografía del fracasso*, onde analisa a obra de 20 figuras – entre outras, Caravaggio, Gauguin, Rimbaud, Scott Fitzgerald, Berberova ou Cernuda –, segundo ele artistas perdedores, porque assumiram uma certa mediocridade e se destruíram a si próprios;<sup>403</sup> o escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, em entrevista à sua compatriota, a escritora e jornalista María Esther Gílio, disse que «todas as personagens e todas as pessoas nasceram para a derrota. Nós podemos deter a trajectória da personagem num instante feliz, mas se continuarmos o final é sempre Waterloo»; finalmente, Lima Barreto, escritor brasileiro cujas personagens sofrem fracassos totais e absolutos, é considerado «o poeta do fracasso».<sup>404</sup>

Será que este sucesso do fracasso, inerente à ideia da maldição, promove uma adequação dos indivíduos à sua situação e justifica, assim, a ordem social? Segundo Brissette não, porque há nele uma componente de acção, que serve, no plano prático, os indivíduos. O mito não se limita a resolver as tensões e as contradições sociais,

---

<sup>401</sup> Henry Miller, *El tiempo de los asesinos*, Madrid, Alianza Editorial, 2003 (edição original inglesa de 1956), p. 87.

<sup>402</sup> Susan Sontag, «Una aproximación a Artaud», *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Debolsillo, 2007, p. 24.

<sup>403</sup> Luis Antonio de Villena, *Biografía del fracaso: perseverancia y validez de un mito contemporáneo*, Barcelona, Planeta, 1997.

<sup>404</sup> Veja-se, por exemplo, o site de Alex Castro: [www.sobresites.com/artigos/alexcastro/limabarreto.htm](http://www.sobresites.com/artigos/alexcastro/limabarreto.htm) consultado a 16 de Abril de 2010.

afogando-as debaixo de uma sequência de razões que justificam a ordem existente. Ao designar as normas que devem reger a actividade dos escritores, o mito cria as condições psicológicas para uma transformação das atitudes. Por outras palavras, não serve apenas para cegar e enganar as multidões. As representações simplistas que projecta, a sua capacidade de assegurar uma visão esperançosa da realidade e a sua pretensão de harmonizar um meio (o literário) irredutivelmente conflituoso tornam a acção possível. É verdade que pode servir para dissimular e para justificar o fracasso, mas serve também para dinamizar a sua capacidade de produção e de apropriação dos recursos já existentes.

Não é esta a tese – marxista – de Claude Abastado em *Mythes et rituels de l'écriture*, que ligando os mitos do poeta e do livro aos factores conjunturais acima referidos, defende que a literatura, por causa deles, entrou numa crise inédita que contribuiu progressivamente para a sua marginalização social. Como reacção a uma condição social desfavorável, os escritores criaram e difundiram alguns mitos que reflectiam esse estado de crise, onde se apresentavam a eles e à literatura com uma imagem positiva, se bem que deformada: não era a economia de mercado que rejeitava a literatura, era esta que se excluía em nome de princípios superiores. Neste sentido, a função do mito é simultaneamente mistificadora e legitimadora, já que, por um lado, se substitui à imagem fiel da realidade (impedindo os escritores de tomar consciência da sua situação e de agir revoltando-se contra ela), por outro lado, projecta uma imagem positiva e sedutora da actividade literária (o escritor como um herói solitário, perseguido e incompreendido por um mundo em decadência e sem valores). Essa imagem falsa impediu (e impede) os escritores de agirem sobre a realidade com o objectivo de a transformarem, começando, desde logo, por inverter o processo que pretensamente estava a conduzir à sua marginalização. A verdade, no entanto, é que esse mito suscitou uma grande atracção entre os escritores e os leitores dos séculos XIX e XX, algo que, segundo Abastado, prejudicou e continua a prejudicar a literatura.

«Por *maldição literária* designaremos (...) não apenas as dificuldades materiais e concretas inerentes à prática das letras, mas também e sobretudo essa mística do sofrimento evocada de passagem por Bourdieu, herdada ou tomada do cristianismo e que forma o pilar do poder espiritual dos escritores modernos, o cimento dessa religião laica que se instaura no proto-campo literário da segunda metade do século XVIII e que tem por objectivo valorizar a actividade dos homens de letras em relação aos outros

poderes da sociedade civil», defende Brissette.<sup>405</sup> A figura do artista maldito emergiu assim das lutas obstinadas que a vanguarda literária levou a cabo para subverter a ordem estabelecida e para instaurar um novo *nomos* (uma nova lei) e procedeu também da exclusão (consentida, afirmada e reivindicada) do próprio escritor que decidiu transformar radicalmente as modalidades de retribuição do campo literário. O maldito foi uma espécie de «legislador» (Bourdieu utiliza a palavra *nomoteta*) que vive numa permanente tensão entre a ordem antiga e a ordem nova e que, pelas várias recusas que o opuseram às instâncias oficiais de reconhecimento, pelas rupturas estéticas que operou, pelo sacrifício consentido da sua pessoa e do seu interesse imediato, estabeleceu novas regras do jogo. Esses actos fizeram dele um herói puro e desinteressado (Bourdieu prefere chamar-lhe «interesse no desinteresse») numa ordem social degradada, regida pela lei do dinheiro. Se quisermos ir ainda mais longe, como Pascal Brissette, o maldito é o «mito de origem» do escritor moderno (o que nos mostra como a modernidade se caracterizou por um desvio à norma, desvio esse que foi hipervalorizado com o maldito).<sup>406</sup> E como todos os mitos de origem, tem muito de nostalgia de uma autenticidade (imaginária ou não) perdida.

Alguns dos autores, de facto, utilizam a palavra «mito» nas suas análises sobre a maldição literária. José-Luis Diaz e Jean-Luc Steinmetz não hesitam em afirmar que estamos perante um mito, o mesmo com Diana Festa-McCormick, que intitula o seu artigo sobre o fenómeno como «The Myth of the *Poètes Maudits*»<sup>407</sup> e refere um artigo de Baudelaire sobre Edgar Allan Poe, publicado em 1852, como o ponto de partida na criação do mito, posteriormente consagrado na expressão de Paul Verlaine dos *poètes maudits* (embora nenhum dos três especifique o conteúdo da noção de mito que utilizam). Diferente, a este respeito, é a abordagem de Pascal Brissette, que aponta alguns dos critérios que devem estar presentes quando falamos de mito: a sua historicidade (ou seja, a existência de uma filiação) e o facto de ser objecto de crença e de investimento retórico.<sup>408</sup>

---

<sup>405</sup> Pascal Brissette, *La malédiction...*, p. 24.

<sup>406</sup> Segundo José Ferrater Mora, «chama-se "mito" ao relato de algo fabuloso que se supõe ter ocorrido num passado remoto e quase sempre impreciso. Os mitos podem referir-se a grandes feitos heróicos (no sentido grego de "heróicos") que com frequência são considerados como o fundamento e o começo da história de uma comunidade ou do género humano em geral» (José Ferrater Mora, «Mito», em *Diccionario de Filosofía*, tomo K/P, Madrid, Alianza Editorial, 1980 (1ª edição de 1979), p. 2236).

<sup>407</sup> Diana Festa-McCormick, «The Myth of the *Poètes Maudits*», em Robert L. Mitchell, *Pre-text/Text/Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Columbus, Ohio State University Press, 1980, pp. 199-215.

<sup>408</sup> Pascal Brissette, *La malédiction...*

Inerente ao primeiro critério, ou seja, à ideia de historicidade, Brissette refere o carácter «assimilador» do mito da «maldição», já que um mito, para se manter como objecto de crença, deve ser capaz de se adaptar às sucessivas conjunturas e às regras discursivas dos contextos sociais em que transita, bem como de assimilar ou integrar o novo e o inédito. Assim, segundo a autora, um mito perpetua-se pela sua capacidade de assimilar as contradições:<sup>409</sup> o conteúdo retórico da maldição literária não é algo manipulado apenas por uma certa categoria de escritores por oposição a outros, porque todos os escritores, sejam eles considerados malditos ou não, podem tirar proveito do mito. Porém, Brissette não defende que a maldição é um paradigma explicativo que dá conta de todas as produções e de todas as estratégias do meio literário, antes que o mito (e o seu axioma central: «o escritor legítimo é geralmente desgraçado ou miserável»), ao ser aceite pelos escritores, fazia com que «os pequenos e os grandes, os *menores* e os de primeira ordem» tivessem interesse assentar a sua forma de estar e a sua postura criativa na fórmula da infelicidade, da tristeza ou mesmo da desgraça, quer para evitar as acusações de ilegitimidade, quer para prevenir as suspeitas que pesam sobre os escritores mundanos ou os autores com um grande sucesso de vendas.

Para Brissette, então, o mito desempenha determinadas funções no imaginário literário, o qual se define, igualmente, por essas mesmas funções. Desde logo, o mito desempenha uma função antropológica ao orientar a interpretação e compreensão da experiência, dando sentido, dignidade e importância à desgraça e ao absurdo. Trata-se de procurar justificar, para os escritores (e também para os leitores, que criam com os autores uma relação de empatia), a sua vida miserável e o seu fim trágico. Assim, passa a ser possível transformar a sua experiência num caso típico e a sua biografia num episódio importante da história da literatura. O sofrimento ou a desgraça, ao serem mediatizados pelo discurso (poema, romance, carta, etc.), deixam de ser simplesmente ou apenas isso. Desde logo, o escritor não só transcende a sua própria individualidade e a singularidade das suas experiências individuais e singulares, como também o coloca dentro das coordenadas do sistema de valorização definido pelo seu grupo.

Como os seres humanos são fortemente impelidos a dar um sentido às coisas e a ordenar significativamente a realidade, o maldito, como categoria mental, ajudava os

---

<sup>409</sup> Claude Lévi-Strauss, em *Mythologiques*, Paris, Plon, 4 vols., 1964-1971, reconhece que um mito não só se transforma no decurso da história, produzindo-se inúmeras variantes, como inclusive que certas mudanças na estrutura do mito podem fazer com que ele se desintegre ou, então, que se converta noutro mito.

escritores a decifrarem o mundo e a pensarem-se a si próprios. O conteúdo da ideia de maldito forma uma teoria que coerentemente e consistentemente explica os fenómenos. Essa explicação pode ser designada como falsa ou desprovida de realidade. No entanto, a questão de saber se um mito é verdadeiro ou não parece-nos menos importante do que saber se são eficazes e satisfatórios, se conseguem explicar de forma aceitável, para uma dada comunidade, um fragmento do real, de outra forma privado de sentido. Ora, na sua ânsia de encontrar uma ordem na estrutura da sociedade, os indivíduos criam uma «teodiceia», uma justificação para o sofrimento que satisfaz a sua razão. Precisamente, o conceito de teodiceia foi utilizado por Max Weber para explorar a forma como as crenças religiosas podem legitimar o privilégio social ou compensar os sofrimentos dos desfavorecidos. No contexto desta argumentação, podemos então dizer que o conceito de maldito surgiu para dar resposta a necessidades sociais.

Paralelamente, começava a ganhar força a ideia de que o sucesso imediato era um indicador de inferioridade artística e a vida mundana, com as respectivas recompensas materiais e profissionais, um sinal de concessão aos poderes instituídos. O que tornava a noção de fracasso em literatura profundamente ambígua: os autores de sucesso entre a crítica e demais instituições do meio, tal como os escritores populares entre o público, não eram forçosamente os vencedores a longo prazo na corrida literária. Passava assim a existir, segundo Bourdieu, um sistema de retribuição a duas velocidades, onde as recompensas simbólicas eram inversamente proporcionais aos lucros materiais. Aquilo que unia um poeta como Baudelaire e um romancista como Flaubert era, sobretudo, o empenhamento de ambos em escrever e produzir uma obra independente das exigências do mercado ou de quaisquer outros poderes. E, nesse sentido, ao converterem a ruptura com os dominantes e a transgressão dos conformismos em traços de identidade do escritor (ruptura e transgressão essas que depois acabariam por ser incluídas no conjunto de crenças, valores e regras de funcionamento partilhados pela comunidade de escritores), ambos contribuíram decisivamente para o nascimento do campo literário. Eles foram, nas palavras de Bourdieu, «os primeiros a formular os cânones da nova legitimidade».

No entanto, só quando esta lógica do «quem-perde-ganha» foi plenamente assimilada por todos os candidatos a escritor; só quando os actores assumiram o princípio de que um êxito económico em literatura é suspeito e pode ser resultado de uma concessão aos gostos do público ou aos poderes instituídos; só quando o trabalho



literário a fundo perdido, com recompensas diferidas, e a rejeição complementar dos favores do mercado e das sedução dos poderosos passaram a beneficiar de uma mais-valia simbólica é que se pode falar da constituição do campo literário. O que nos conduz à segunda fase desta «revolução simbólica» iniciada por Baudelaire e outros, ou seja, à segunda metade do século XIX em França e ao nascimento do conceito de «intelectual» (poder-se-ia mesmo dizer que não foi por acaso que o «maldito» e o «intelectual» surgiram mais ou menos na mesma época) e, consequentemente, do escritor como grupo (o que tem algo de paradoxal, já que esse surgimento assenta, entre outros, no valor da individualidade, como vimos antes).

De facto, só depois do «caso Dreyfus» e do manifesto de Émile Zola é que essa regra foi implicitamente aceite pela maioria dos elementos que integravam o campo, quer dizer, aqueles que aspiravam a ocupar posições dominantes passaram a sentir-se vinculados à manifestação da sua independência perante os poderes externos, políticos, económicos ou religiosos. Dito de outro modo, só a partir daí é que essa indiferença perante os poderes, as honras e os valores instituídos seria compreendida, respeitada e inclusivamente recompensada. Para tal, porém, foi necessário também contar com o reconhecimento implícito, por parte do próprio campo do poder (embora nunca perdendo a tentação de intervir em sentido inverso), desse novo regime estético que impôs a especificidade dos valores literários, isto é, a sua definição e aplicação como uma responsabilidade exclusiva e intransmissível dos membros do campo literário.

Enquanto isso não aconteceu, ou seja, nessa fase heróica da conquista da autonomia e da construção do campo literário, muito marcada pelas acções individuais (de um Baudelaire e de um Flaubert, mas também de Banville, Huysmans, Villiers, Barbey, Leconte de Lisle), esse novo princípio de legitimidade, assente na ideia de que a ruptura ética é uma dimensão fundamental da ruptura estética<sup>410</sup> e que permitia ver na maldição presente um sinal de eleição futura, ainda não era, naturalmente, reconhecido por todos. Daí que o artista herético, «na intimidade da sua experiência», se visse perante «uma extraordinária incerteza, princípio de uma *tensão* terrível», provavelmente pensaria: serei apenas um artista falhado, um boémio que se limita a prolongar a revolta adolescente, ou genuinamente um «artista maldito», uma vítima (provisória) da incompreensão da sociedade?<sup>411</sup> Por outras palavras, ao não conseguirem identificar a

---

<sup>410</sup> Pierre Bourdieu, *As regras...*, p. 81.

<sup>411</sup> *Idem*, p. 85.

fronteira entre o fracasso e a maldição, ficavam sujeitos, segundo Bourdieu, a uma «indeterminação estrutural».

Foi este um processo, portanto, que redefiniu profundamente as relações entre os escritores e que estabeleceu novas formas de convivência no interior do meio literário. Por exemplo, aquilo que antes tinha sido uma existência legítima – estar dependente dos poderosos, como acontecia no século XVIII com o mecenato aristocrático – transformou-se em algo desprovido de legitimação. Por fim, e era aqui que queríamos chegar, esta «revolução simbólica» ou «invenção da estética pura» é indissociável da criação de uma nova personagem social: o escritor maldito (que integra, sem se confundir com ela, a ideia de escritor profissional).

O escritor maldito tem, também ele, uma pré-história. A sua proveniência é vulgarmente remetida para Paul Verlaine, que em 1888 editou um livro intitulado, justamente, *Les Poètes maudits*, expressão que, segundo ele, caracterizava uma certa geração de poetas que tinham sido incompreendidos e cujo génio não fora devidamente reconhecido. Tratava-se de uma série de retratos de poetas contemporâneos, então relativamente desconhecidos, que Verlaine publicara originalmente na revista *Lutèce*. Na primeira remessa de artigos, que começaram a aparecer em 1883, desfilaram Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, aos quais se juntaram depois Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de L'Isle-Adam e Pauvre Lélian (anagrama de Paul Verlaine).

Embora tenha sido popularizado em França por Verlaine, este conceito, como todos os conceitos, foi resultado de um pensamento colectivo. Já antes do autor dos *Poemas Saturnianos* se tinha pensado e escrito, em vários círculos e contextos, que os escritores de génio estavam fadados a uma vida infeliz marcada pela incompreensão. Dito de outro modo, há um conjunto de obras anteriores que, ao caracterizarem os grandes escritores como desafortunados, incompreendidos e em oposição aos poderes estabelecidos, anunciavam já o nascimento de um novo tipo social de artista (por exemplo, em 1832, Alfred de Vigny referiu-se, em *Stello*, aos poetas que pertenciam «à raça sempre maldita pelos poderosos da terra», poetas tragicamente desaparecidos, vítimas da miséria e da incompreensão: Gilbert, morreu de fome; Chatterton, suicidou-se; André Chernier, guilhotinado). Podemos assim dizer que, apesar de Verlaine ter consagrado a expressão «poeta maldito», os traços dessa figura começaram a delinear-se muitos anos antes, pelo menos desde o início do Segundo Império, quando encontramos

textos que retratam o verdadeiro escritor como um ser fundamentalmente infeliz e trágico, cujo talento invulgar o condena à incompreensão.

Esses antecedentes foram analisados pelos autores que pretenderam estudar o contexto que alimentou o conceito.<sup>412</sup> José-Luis Diaz, por exemplo, centra-se nas representações do *poète mourant* (poeta moribundo) na produção poética da primeira metade do século XIX, considerando-as o resultado de uma busca de identidade literária e de visibilidade social por parte dos escritores desprovidos de reconhecimento. Estuda a evolução da narrativa do escritor desgraçado de forma autónoma relativamente à conjuntura histórica. E se refere, de passagem, que a revolução de Julho e o clima de ebulição social e política assinalam uma transformação no imaginário literário, dando lugar a uma nova representação do poeta (do poeta moribundo passa-se para o poeta miserável), acaba por nunca explicar verdadeiramente qual a ligação exacta entre essa evolução terminológica e o contexto social.

Jean-Luc Steinmetz, por sua vez, estuda a evolução desta narrativa entre 1772 e 1884, primeiramente consubstanciada na expressão *poète malheureux* («poeta desgraçado») e depois substituída, na segunda metade do século XIX, pelo *poète maudit* («poeta maldito») de Verlaine. Na sua opinião, foi em torno da vida e da obra de três poetas «desafortunados» do século XVIII – Gilbert, Malfilâtre e André Chénier, espécie de trindade sacrificial de cujas obras Steinmetz analisa as reedições – que surgiu a imagem do poeta (no início essa imagem estava associada essencialmente ao poeta) infeliz, desgraçado ou miserável.

A vida, a obra e a morte prematura desses três escritores formam aquilo que Steinmetz denomina de «fase inicial» ou «narrativa primitiva» de um processo que conduziria, ulteriormente, à expressão «escritor maldito».<sup>413</sup> Por exemplo, em 1772, o poeta Nicolas Gilbert (1750-1780) publicou em edição de autor o poema *Le génie aux prises avec la fortune ou: le poète malheureux*, onde descrevia, sob o modo elegíaco, as tribulações de um poeta que, passando fome e sentindo-se abandonado por todos (associando os temas da indigência e do génio), se lamentava por não ter seguido os

---

<sup>412</sup> Diana Festa-McCormick, «The Myth of the *Poètes Maudits*», em Robert L. Mitchell (ed.), *Pre-Text, Text, Context: Essays on Ninetennth-Century French Literature*, Columbia, Ohio State University Press, 1980, pp. 199-215; Jean-Luc Steinmetz, «Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe)», *Oeuvres & Critiques*, vol. VII, n° 1, 1982, pp. 75-86; José-Luis Diaz, «Écrire la vie du poète: la biographie d'écrivain entre Lumières et romantisme», *Revue des sciences humaines*, t. LXXXVIII, n° 224, Outubro-Dezembro de 1991, pp. 215-233; *idem*, «L'aigle et le cygne au temps des poètes mourants», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, Setembro-Outubro de 1992, pp. 828-845.

<sup>413</sup> Jean-Luc Steinmetz, *idem*, p. 75.

conselhos do seu pai, que o tentara demover de seguir a carreira literária. O poema cantava a morte na flor da idade de um poeta de génio, que foi interpretada por alguns autores, em particular por Alfred de Vigny no romance filosófico *Stello*, de 1832, o livro por excelência da mística romântica (onde narra três episódios de três poetas malogrados, além de Gilbert, Thomas Chatterton e André Chénier), como simultaneamente uma confirmação da tese do poema e uma antevisão do fim brutal do próprio Gilbert, que em consequência de uma queda de cavalo morreu prematuramente numa cama de hospital, miserável, desprezado pelos pares e abandonado pelos amigos. De forma genérica, a morte de Gilbert levou também Chateaubriand e outros escritores do início do século XIX a elevarem o poeta à condição de mártir da literatura. A figura do poeta desgraçado, para a qual Gilbert fornecia um «suporte biográfico» exemplar aos olhos da juventude romântica, combinava os traços do infortúnio (pobreza, perseguição, abandono, melancolia, doença, hospital) e do génio, razão pela qual se tornou uma espécie de patrono de todos os autores sem reconhecimento literário.

Um dos argumentos de Steinmetz é que essa primeira imagem do «poeta desgraçado», formada em torno de três destinos singulares e excepcionais, se impôs na geração romântica como um modelo fantasmático a imitar e a reproduzir.<sup>414</sup> Depois, a esses destinos individuais juntam-se, segundo ele, factores de ordem conjuntural, que explicariam porque é que a juventude da Restauração e da Monarquia de Julho se identificou com essas figuras desgraçadas: por exemplo, as dificuldades acrescidas de sobrevivência dos escritores devido, entre outras coisas, ao desaparecimento quase por completo do mecenato, etc. Porém, mais do que aos factores sociais, Steinmetz parece dar especial importância a esse encontro fortuito entre um destino singular (de Gilbert) e um poema que parecia anunciar esse mesmo destino, de tal maneira que, na sua opinião, o que esteve na origem desta narrativa do escritor trágico foi, sobretudo, um «infortúnio biográfico exemplar».

---

<sup>414</sup> Não só à geração romântica. A partir daí, a legitimação por imitação tornou-se um lugar-comum da literatura, como se vê por esta afirmação de Edmund White sobre Jean Genet: «As referências a Rimbaud e Verlaine dão fê de um gosto (...). Ele admirava especialmente Rimbaud, além de Baudelaire, Nerval e Mallarmé. Quando Genet foi examinado por um psiquiatra em 1943, curiosamente omitiu o nome de Rimbaud da sua lista de autores favoritos (Verlaine, Baudelaire e Mallarmé), mas substituiu-o pelo de François Villon, o lendário poeta-ladrão de Paris do século XV. O elemento interessante desta lista é que todos os poetas converteram as suas vidas em lendas de uma forma que Genet imitou posteriormente, e todos, excepto Mallarmé, acabaram por se destruir a si próprios.» (Edmund White, *Genet*, Barcelona, Debolsillo, 2006, edição original de 1993, p. 212). Esta ideia da imitação está ligada ao prestígio de um nome, que pode ser definido como a qualidade daqueles que despertam nos outros a propensão a imitá-los: E. Dupréel, *Sociologie générale*, Paris, PUF, 1948, p. 66.

Nesse sentido, o fenómeno que mais contribuiu para a institucionalização dessa narrativa foi a multiplicação de obras, nos primeiros decénios do século XIX, que alimentavam o culto dos autores mortos na miséria. A disseminação desse tipo de obras – livros relatando vidas de poetas e de filósofos com mortes trágicas e que colocavam lado a lado Sócrates, Gilbert, Homero, Tasso, Milton, La Fontaine, etc. – criou expectativas de ordem biográfica nos novos escritores, muitos deles tentados ou incitados a viver e a morrer como os poetas desgraçados do século XVIII.

Aos autores estudados por Steinmetz podíamos juntar François Villon, redescoberto em França no início do século XIX e, para muitos, o primeiro poeta verdadeiramente «amaldiçoado»;<sup>415</sup> o poeta italiano Tasso (1544-1595), génio precoce, vítima de loucura, cuja recepção pelo romantismo europeu influenciou várias gerações de escritores em Itália, Inglaterra ou Alemanha, muito evidente, desde logo, na obra *Torquato Tasso*, de Goethe, que o descreve como uma espécie de precursor dos malditos da segunda metade do século XIX, e também, em 1817, na obra *The Lament of Tasso*, de Byron, que se centra no período em que o poeta esteve no Hospício de Santa Ana, aí encarcerado sob a acusação de loucura (embora a verdadeira razão fosse a sua ligação amorosa com a irmã do duque de Ferrara) e aí escrevendo parte da sua obra, onde equipara a sua vocação para o amor com a sua vocação para a poesia e para a desgraça, buscando consolo para a sua solidão e sofrimento – derivados da injustiça de que estava a ser alvo – não só na pureza do seu amor como também na ideia de imortalidade que a poesia supostamente garantia; e, finalmente, Thomas Chatterton, poeta inglês do século XVIII que, desiludido por não conseguir viver da escrita, sufocado de dívidas e considerando-se vítima da incompreensão dos editores, decidiu suicidar-se aos 18 anos com arsénico, depois de destruir grande parte da sua obra (a versão do suicídio não é consensual, já que para alguns foi simplesmente uma morte involuntária por automedicação para uma doença venérea – o que tornaria mais significativa a interpretação canónica da maldição).

Em Inglaterra, a interpretação que alguns grandes autores fizeram, principalmente, da vida e da obra de Chatterton veio consagrar essa narrativa do génio das letras como um ser desgraçado e incompreendido, a qual acabaria por se impor

---

<sup>415</sup> A vida de François Villon, poeta da Idade Média, continua a ser um mistério. Dos poucos dados que se conhecem da sua biografia constam aventuras, rixas, desordens, fugas de cidade em cidade, estadias forçadas em masmorras, etc. Numa das zaragatas em que se envolveu matou um padre e foi condenado à morte por enforcamento. Porém, uma portaria anulou o julgamento mas decretou a sua expulsão de Paris, durante dez anos. A partir daí não mais se soube da vida de Villon.

como imagem social predominante do escritor: Coleridge dedicou um poema de juventude a Chatterton – «Monody on the Death of Chatterton» (1790) –, onde apontava o dedo à sociedade acusando-a de ignorar e não auxiliar os homens de génio; Wordsworth, no poema lírico «Resolution and Independence» (composto em 1802 e publicado em 1807), lembrava Chatterton e afirmava que «we poets in our youth begin in gladness, // But thereof come in the end despondency and madness»; Keats escolheu Chatterton para tema de um soneto – «To Chatterton» –, publicado postumamente, onde lamentava a sua morte devido à ingratidão do mundo e à temerosa cobardia dos seres humanos; Percy Shelley, no poema «Adonais: An Elegy on the Death of John Keats» (1821), compara este último (que acabou também ele amargurado perante a incompreensão da crítica do seu tempo) a Chatterton.<sup>416</sup> Em sintonia com este reconhecimento póstumo do poeta inglês, Alfred de Vigny publicou não apenas *Stello*, acima referido, como também a peça de teatro *Chatterton* (1835), baseada, como o título indica, na vida do jovem poeta inglês (peça que conheceu um enorme sucesso e que ainda hoje é considerada uma das melhores obras francesas do género, de tal maneira que continua a ser representada em palco regularmente). Em ambos os textos, Vigny considerava que os grandes escritores, quase sempre desprezados pela sociedade, estão condenados a manter-se à margem da ordem social, estabelecendo com isso uma ligação entre miséria social, suicídio «na flor da idade» e genialidade. Em síntese, pode dizer-se, como Jorge Miguel Bastos da Silva, que «o Romantismo constrói o seu mito do poeta infeliz em torno da figura de Thomas Chatterton, que, em 1770, amargurado com o insucesso literário, se suicidou com dezassete anos apenas».<sup>417</sup>

Segundo Diana Festa-McCormick, as condições de emergência desta narrativa reuniram-se a seguir à revolução de Fevereiro, com o clima de desilusão que se apoderou dos escritores da Segunda República e do Segundo Império. É verdade que antes disso, no final do século XVIII e inícios do XIX, a recuperação das obras de Villon, Tasse, Gilbert, Chatterton, Chénier, etc, mostrava já uma exploração da temática da desgraça poética. No entanto, aquilo que verdadeiramente conduziu à popularização dessa imagem foi a reacção desiludida dos escritores, precisamente, às ambições proféticas e desmedidas de alguns dos primeiros românticos (entre os quais se

---

<sup>416</sup> Jorge Miguel Bastos da Silva, «Chatterton no Romantismo Português», em AA.VV., *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2001, pp. 351-365.

<sup>417</sup> *Idem*.

encontravam muitos desses propagandistas da imagem do escritor desgraçado, por exemplo Alfred de Vigny), que pretendiam ser «os legisladores do mundo».<sup>418</sup> De facto, muitos desses poetas tinham pretendido chamar para si o privilégio de conduzir a humanidade para destinos mais elevados e mais justos, o que os levou a diversas incursões na arena política, como aconteceu em França com Lamartine, Hugo ou Vigny. Tais esperanças caíram por terra com a revolução de 1848 e com o tipo de sociedade que acabou por se impor, uma sociedade industrial e materialista. Como reacção, muitos escritores refugiaram-se ou fecharam-se na boémia, na solidão<sup>419</sup> ou numa concepção de si próprios como mártires de uma sociedade de filisteus gananciosos que desprezavam e escarneciam a verdadeira arte. Esta visão, descrita abundantemente em várias obras da época, deu origem a uma concepção da literatura, a «arte pela arte» ou «arte pura», que pretendia separar definitivamente o plano literário do plano político. Foi este clima de desilusão entre os escritores, portanto, que terá aberto as portas, segundo a autora, ao fenómeno dos poetas malditos.

Para além da revolução de Fevereiro, Diana Festa-McCormick atribui ainda a Baudelaire um papel de primeira importância na consolidação da narrativa do escritor maldito, em particular à sua divulgação, em França, da vida e da obra do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Efectivamente, Baudelaire foi tradutor de Poe e escreveu um influente artigo onde o autor de *O Corvo* era caracterizado como um poeta infeliz, um caso genuíno de maldição a incluir na lista dos sofrendores literários, contrariando assim as opiniões mais conservadoras e puritanas sobre a literatura.<sup>420</sup> Nesse texto, Baudelaire concebia a vida de Poe como o exemplo de um «destino fatal» e inscrevia a vida de Poe no esquema da maldição definido por Alfred de Vigny, encontrando umnexo lógico entre infortúnio, autodestruição e genialidade. Nesse sentido, os excessos alcoólicos de Poe eram, por um lado, uma expressão exaltada de um invulgar talento literário, uma forma de desenvolver a natureza poética do ser humano e, por outro lado, um meio simultaneamente de reconforto e de destruição face à sua solidão absoluta

---

<sup>418</sup> Diana Festa-McCormick, «The Myth of...», p. 202.

<sup>419</sup> A solidão do homem de génio é um tema muito presente na literatura do século XIX. Essa solidão já se encontrava nos poetas da Pléiade, como Ronsard ou Du Bellay, mas foi sobretudo entre os românticos que se generalizou e em autores como Baudelaire, nas *Flores do Mal* (por exemplo, no poema «O Albatroz»). Ernst Kris e Otto Kurz, *La Leyenda del artista*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, p. 100: «(...) esta atitude é típica da imagem do artista nas biografias chinesas. Na China, os grandes pintores, tal como os grandes poetas, vivem como eremitas na solidão da natureza, na qual se inspiram. Não procuram honras nem riqueza, evitam os ambientes cortesãos e oferecem as suas pinturas».

<sup>420</sup> Charles Baudelaire, «Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres», *Revue de Paris*, Março de 1852, reproduzido em Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1980, pp. 575-589.

numa América que não estava preparada para receber os produtos do génio. Poe aparecia assim como a vítima expiatória de uma sociedade materialista assente nos valores do progresso e da indústria, e que perseguia os sonhadores, aqueles que se consagravam de corpo e alma à busca da beleza ideal. Portanto, Poe era já um maldito numa altura em que o título ainda não existia como tal (o texto de Baudelaire coincide ainda com o momento em que a maldição literária passa a integrar, na sua rede figurativa, o consumo de álcool, verificando-se uma coincidência entre esse momento em que o poeta malgrado se põe a beber e o momento histórico em que o mito da boémia se cristaliza nas obras de Murger).<sup>421</sup>

Como se vê, quando Verlaine lançou *Les Poètes maudits*, o meio literário de 1888 (data da sua edição) recebeu-o com grande naturalidade, como uma ideia que já existia há muito tempo, um tema, o do escritor desafortunado, que desde o início do século XIX, pelo menos, já gozava de uma presença muito significativa na literatura romântica. Talvez isso explique o facto de Verlaine não ter apresentado no livro uma definição clara de poeta maldito. Verlaine foi responsável, isso sim, graças certamente ao prestígio de que gozava, pela popularização da fórmula do maldito, nomeadamente em Inglaterra, onde durante muito tempo foi um dos poetas franceses preferidos pelos ingleses.<sup>422</sup> Como antes tinha acontecido com Thomas Chatterton mas em sentido inverso, o conceito atravessou a Mancha e começou a definir a experiência de vários poetas ingleses, como Ernest Dowson, ele próprio tradutor e introdutor de Verlaine em Inglaterra. Consumidor de drogas, bebedor insaciável, pobre, doente, provavelmente homossexual, fascinado pela sordidez e pelo mundo da prostituição, Dowson morreu com 33 anos e terá sido mesmo o primeiro, em Inglaterra, a ser reconhecido como maldito.<sup>423</sup>

A importância de Verlaine na disseminação desta imagem do escritor estendeu-se a outros contextos nacionais, como o Canadá, em particular o Quebec, através da figura do poeta Emile Nelligan, que em 1905, num artigo de *La Revue d'Europe et des colonies*, foi apresentado em França como um poeta simbolista e maldito sob a figura

---

<sup>421</sup> As *Scènes de la vie de bohème*, de Murger, saíram em 1851, e o primeiro artigo biográfico de Baudelaire sobre Poe em 1852.

<sup>422</sup> Para o que muito terá contribuído uma influente obra do poeta e crítico inglês Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (1899), que ao dedicar um capítulo a Verlaine ajudou a disseminar os simbolistas franceses e a divulgar o conceito de poetas malditos. Sobre este assunto, veja-se Diana Festa-McCormick, «The Myth of...».

<sup>423</sup> Uma vez mais, assumiu aqui papel preponderante Arthur Symons, que em 1905 editou *The Poems of Ernest Dowson*, ao qual juntou um ensaio onde o apresentava como o «Verlaine inglês».



tutelar de Verlaine.<sup>424</sup> Conhecedor das tradições literárias francesas, Nelligan via-se a si mesmo como um pobre génio incompreendido, escarnecido pela maioria dos seus pares no Quebec, cuja poesia era recebida com frieza, sentindo-se por isso isolado num mundo estético singular e sonhando com uma absoluta pureza poética, em suma, era seu destino «saber-se poeta e objecto de desprezo».<sup>425</sup> Estes exemplos mostram-nos que a tradição do «maldito» se foi estabelecendo progressivamente na literatura ocidental e que a descrição do poeta desgraçado e lamuriento começou a ser aceite como padrão identitário.

Para se compreender em que condições e em que contexto surgiu esta representação do escritor, devemos recuar ainda mais no tempo: foi isso que Pascal Brissette fez em *La malediction littéraire: Du poète crotté au génie malheureux*.<sup>426</sup> Considera a autora, por um lado, que a maldição literária se consolidou em França na segunda metade do século XVIII (período de 1760-1770), embora defenda também, por outro lado, que a formação desse discurso social sobre o escritor desgraçado foi preparada muito antes por uma série de experiências e de narrativas onde é possível identificar fragmentos dessa «crença».

Esta datação, obviamente, não é absoluta: o discurso ou o «culto» do escritor desgraçado, bem como as formas de legitimação pelo insucesso não surgem subitamente na segunda metade do século XVIII (desde logo, Brissette não pretende atribuir, à semelhança de Steinmetz, o estatuto de acto de nascimento da maldição a uma obra em particular, esquecendo assim toda uma massa de escritores mais antigos, da mesma forma que pretende evitar circunscrever o fenómeno da maldição aos poetas, já que não foi apenas na poesia do século XIX que a desgraça surgiu como motor criativo, mas em toda a literatura no seu conjunto, ou seja, a desgraça coroava não apenas a obra do poeta mas também as do dramaturgo, do romancista, do filósofo e do artista). Face a um imaginário literário que se foi transformando progressivamente, onde encontramos diversos exemplos, metáforas e cenários que estabelecem pontes com uma longa tradição hagiográfica e narrativa, devemos alargar a perspectiva e tentar descobrir as suas principais configurações discursivas.

---

<sup>424</sup> Charles ab der Halden, «Un poète maudit: Emile Nelligan», *La Revue d'Europe et des colonies*, n.º 13, Janeiro de 1905, pp. 49-62, citado em Paula Gilbert Lewis «Emile Nelligan. *Poète Maudit* of Quebec: The Pervasion of Black and White Coldness», em Robert L. Mitchell (ed.), *Pre-Text, Text, Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Columbia, Ohio State University Press, 1980, pp. 229-236.

<sup>425</sup> Paula Gilbert Lewis, «Emile Nelligan. *Poète Maudit* of Quebec...

<sup>426</sup> Pascal Brissette, *La malediction littéraire*...

Apesar de tudo isso, foi na segunda metade do século XVIII, com a convergência de vários factores sociais, que a narrativa da maldição literária encontrou um terreno propício à sua institucionalização: o prestígio crescente, nessa época, da figura do escritor-filósofo, ligado nomeadamente à atenção que o poder real lhes começou a conceder (através de instituições como o mecenato e as academias) e ao sucesso, à escala europeia, de autores como Voltaire, Rousseau, d'Alembert ou Diderot. Efeito indirecto desse prestígio crescente do homem de letras filósofo – mas também do crescimento importante do número de leitores nessa segunda metade do século XVIII – <sup>427</sup> foi o aumento significativo do número de candidatos à glória literária, que se traduziu, por exemplo, no êxodo cada vez maior de jovens oriundos da província francesa para Paris, onde estavam concentradas a actividade intelectual e editorial. É verdade que o aumento da população culta passou a representar uma clientela compradora, capaz em certos casos de assegurar um rendimento não negligenciável para os escritores. No entanto, essa afluência tornou o número de empregos ligados às letras e ao mercado da edição (por exemplo, bibliotecário, secretário, leitor, historiador, censor, colaborador nas grandes empresas editoriais, etc.) claramente inferior ao dos candidatos a ocupar essas funções. Surgiu assim uma oferta numerosa, sem dinheiro, que assentava as suas esperanças numa carreira que, apesar do seu desenvolvimento e do seu prestígio, continuava a ser precária em termos do número de empregos e, em geral, do mercado de trabalho: a oferta excessiva de indivíduos com ambições literárias não conseguia ser satisfeita por um sistema de retribuições e de atribuição de lugares incapaz de absorver esse excesso de pretendentes. Deste modo, os rendimentos e as honrarias associados à actividade literária eram monopolizados por alguns privilegiados, na sua maioria académicos, que acumulavam o essencial das gratificações reais e institucionais, ao mesmo tempo que os excluídos se sentiam desiludidos, muitos deles procurando novas fontes de rendimentos no sector da literatura clandestina e das publicações ilícitas (libelos, pornografia, etc.), onde o discurso do escritor desprezado e incompreendido pelos poderes institucionais tinha suficiente espaço para crescer. De facto, no século XVIII a composição de libelos e de escritos difamatórios surgia como uma fonte alternativa de receitas para a massa de autores sem riqueza que constituía a «boémia literária».

---

<sup>427</sup> Ligado ao crescimento maciço da população culta, iniciado no século XVII, que veio alterar as condições da oferta e da procura no meio cultural.

Trata-se pois de uma narrativa que se foi desenvolvendo nas margens institucionais, constituídas na sua grande maioria pelos desfavorecidos do sistema de retribuições, uma massa humana composta de muita gente, voluntariamente provocadora e em oposição ao estabelecido, que além de resistentes irreduzíveis face ao «sistema» e aos «fantoques» que o regem, irá magnificar a sua solidão e glorificar a sua própria exclusão, com base na ideia de que o sofrimento beneficia a criação, ou que é uma via de acesso ao génio, e que o verdadeiro escritor deve forçosamente conhecer esse grande mestre: a desgraça. Este efeito de saturação do campo literário não explica tudo, claro está, mas favorece a precipitação dos materiais simbólicos e discursivos concentrados numa narrativa do escritor desgraçado que permite fazer frente às formas tradicionais de legitimação, subvertendo-as. E explica o surgimento de uma nova forma de legitimação que era inconcebível noutro tempo. No entanto, para que essa nova forma de legitimação fosse receptível era necessário não apenas um público (constituído de leitores não especializados e não enfeudados aos juízos da corte) suficientemente vasto e estruturado, mas também que esse público tivesse um mínimo de formação e que aceitasse como admissíveis e dignas de interesse as dores e as queixas dos homens de letras sem prestígio. Isso só foi historicamente possível devido a uma profunda modificação das sensibilidades e das relações com a subjectividade, uma modificação cujos primeiros sinais remontam à Renascença, mas que ganhou fôlego no final do século XVII e em particular no seguinte.

Brissette fundamenta esta ideia com a leitura, por exemplo, dos livros de memórias do século XVII (em particular de autores jansenistas, que pretendiam revelar os «silêncios da história», os talentos desconhecidos e os inocentes perseguidos) e de certos romances ditos «sensíveis» do século XVIII, como os do abade Prévost, de Richardson, de Diderot, etc. Segundo ela, essa literatura terá ajudado a formar uma nova categoria de leitores dispostos a receber como sinal de um valor não reconhecido as queixas dos escritores ditos desgraçados: provocou um movimento de opinião em favor dos escritores que, além de pobres e infelizes, eram vítimas de personagens cruéis e poderosas. Um público disposto a servir como «juiz» de causas perdidas, isto é, de causas rejeitadas pelo público tradicional formado pelos pares e pela corte. Com isto não se pretende dizer que os leitores sempre consideraram os bons escritores destinados à desgraça. Na realidade, nos séculos XVI e XVII, um escritor de génio não era um homem incompreendido e em ruptura com a sociedade, nem existia nessa altura a ideia

generalizada que a grande literatura é aquela produzida nas margens da vida literária, na miséria e na exclusão perpétuas. O grande escritor, pelo menos até Voltaire, tinha direito à felicidade, à sorte e ao êxito social, era aliás para ele que se dirigiam as atenções do soberano e da corte. Um escritor podia ser rico, nobre, feliz, talentoso, genial, tudo isso ao mesmo tempo, sem que o público visse aí uma contradição. Em suma, os escritores não se sentiam ainda obrigados a posar como mártires.

O que interessa em primeiro lugar a Brissette não são os escritores em si nem as suas misérias reais, é sobretudo a apresentação discursiva dessas desgraças por parte dos autores e dos seus contemporâneos. Assim, este estudo é antes do mais discursivo e não tanto empírico, biográfico ou sociológico, embora procure ter em conta certas condições de produção dos escritores e pensar conjuntamente a constituição do campo literário e o nascimento da narrativa da maldição. Procura estudar, pela análise dos textos (e, pontualmente, da pintura e da fotografia), a progressiva aceitação social do tópico da desgraça (e da narrativa que se desenvolveu sobre essa base) em diferentes momentos da evolução do campo literário (a cuja visão estará subordinado o recurso aos factores conjunturais). O tronco da narrativa do escritor desgraçado apresenta, segundo Brissette, três raízes temáticas que foram responsáveis pela sua progressiva consagração e valorização social: a melancolia, a pobreza e a perseguição. São tópicos seculares cujos conceitos começaram a ser associados, ao nível dos discursos e no século XVIII, a valores como a sensibilidade e o génio poético (a melancolia), a verdade e a autenticidade (a pobreza), o mérito e a grandeza (a perseguição). Melancolia, pobreza e perseguição, três fios ou três afluentes que, entrelaçados, se alimentam mutuamente. É precisamente a partir desses três tópicos que Brissette esboça a constituição da narrativa da maldição literária (levando-a por vezes a recuar até à Antiguidade clássica e à Idade Média).

## **2.6. A ética do sofrimento**

O conceito de melancolia, enquanto motor criativo, contém em si duas ideias interligadas: o sofrimento e a doença. Esta ideia tem mais de dois mil anos de história:<sup>428</sup> em Aristóteles, a melancolia provoca sofrimento mas simultaneamente dá

---

<sup>428</sup> Os antigos hebreus, gregos e orientais não valorizavam positivamente o sofrimento, este não era visto como uma garantia de seriedade, pelo contrário, como afirma Susan Sontag, «a seriedade media-se pela capacidade pessoal para evadir ou transcender o castigo do sofrimento, pela habilidade pessoal para

acesso ao entusiasmo criador e aumenta a sensibilidade criativa; se por um lado inflige sofrimento, por outro torna-nos seres singulares e de excepção. «Sofrer é aprender», dizia um adágio corrente na Antiguidade, um sofrer, mais a mais, que tinha sido decretado pelo próprio Zeus, o qual atribuíra ao sofrimento a primazia sobre o entendimento, como se verifica, por exemplo, na tragédia *Agamémnon* de Ésquilo, onde é aos que sofrem que a Justiça concede o entendimento. Porém, foi no final do século XVIII, com o movimento romântico, que a ideia de sofrimento foi exaltada (um dos exemplos mais conhecidos é *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, publicado em 1774), ao ponto de se veicular amplamente a concepção de que a infelicidade é uma das grandes fontes da criatividade literária, dito de outro modo, «só os infelizes são grandes».<sup>429</sup> Referindo-se a esta última, por exemplo, Balzac defendia que «não há como as almas menosprezadas e os pobres para saberem observar, porque tudo os melindra e porque a observação resulta do sofrimento. A memória nada regista a não ser o que é doloroso»; Delacroix dizia que o sofrimento «deixa cicatrizes, mas que belas são, contam uma história»; e o escritor irlandês Oliver Goldsmith que «o maior espectáculo é um homem lutando contra a adversidade». De facto, o século XIX levou ao extremo o protótipo do artista cujo impulso estético residia nessa dor espiritual, de tal maneira que no nosso imaginário colectivo o verdadeiro escritor não é o ser feliz, mas sim aquele que sofre. O supremo exame da arte, a prova suprema de que se era um predestinado e se estava possuído (ou benzido) pelo dom<sup>430</sup> era, precisamente, a capacidade de suportar o sofrimento, mesmo na ausência de reconhecimento e face ao desprezo dos outros. O sofrimento era a maneira de provar a solidez da vocação literária e, ao mesmo tempo, o elemento natural do artista, a sua matéria-prima. Era uma escola da alma, porque o caminho para a sabedoria passa pela dor e sofrer equivale a tornar-se mais sábio.<sup>431</sup> O sofrimento seria, portanto, uma via de acesso ao génio e uma espécie de banho purificador antes do momento de redenção, a altura em que a verdade

---

conseguir tranquilidade e equilíbrio. Em contrapartida, a sensibilidade que herdámos identifica a espiritualidade e a seriedade com a turbulência, o sofrimento e a paixão. Durante dois mil anos esteve espiritualmente na moda entre os cristãos e os judeus padecer dor» (Susan Sontag, «El artista como sufridor...», pp. 69-70).

<sup>429</sup> António Nobre, *Correspondência* (organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982 (2ª edição, ampliada e revista), p. 62, carta a Augusto de Castro de 8 de Novembro de 1888.

<sup>430</sup> Ainda há escritores que transmitem esta perspectiva do dom como um processo ao contrário, ou seja, eles é que foram adoptados por esse dom, como se tivessem sido possuídos por uma entidade exterior e independente da sua vontade.

<sup>431</sup> Há inúmeras obras literárias que estabelecem um nexo entre sofrimento e escrita, como a de Antonin Artaud, que fez do sofrimento um tema central.

universal surgiria estampada na obra de arte. O sofrimento tornou-se, portanto, parte integrante da identidade do escritor e adquiriu, assim, uma função legitimadora. E aqui, do ponto de vista sociológico, não interessa tanto se o sofrimento é real ou sincero, mas acima de tudo o facto de se ter transformado numa postura de criação.

Além disso, o sofrimento tem como que uma relação privilegiada com certos sentimentos socialmente valorizados (Susan Sontag considera que o Ocidente se caracterizou durante séculos, como consequência do paradigma da Cruz, pelo culto ao sofrimento, o símbolo supremo da seriedade):<sup>432</sup> a pureza, a integridade, a verdade, a sinceridade.<sup>433</sup> Na nossa cultura, sem dúvida, o sofrimento tem, em geral, uma conotação positiva, sofrer torna-nos mais sensíveis a tudo o que nos rodeia e, por isso, enriquece as nossas percepções. Como disse Mircea Eliade, «o sofrimento tem uma certa grandeza heróica, a da tomada de consciência da condição humana».<sup>434</sup> Além disso, o sofrimento confere autenticidade às palavras e um grande poder de persuasão: ganha-se o direito a falar quando se sofreu. Em suma, o sofrimento pode ser útil. Ou, dito de outra maneira, a exibição de uma vida pessoal infeliz tem vantagens argumentativas. Mais ainda para o escritor, pelo menos desde o século XIX, quando os seus sacrifícios passaram a ter um sentido e a inspirar um respeito próximo do sagrado. Como disse Susan Sontag, num texto significativamente intitulado «O artista como sofredor exemplar»: «Para a consciência moderna, o artista (que substitui o santo) é o sofredor exemplar. E entre os artistas, o escritor, o homem de palavras, é a pessoa a quem consideramos mais capaz de expressar o seu sofrimento.» Portanto, o escritor é aquele indivíduo que consegue transformar o seu sofrimento em arte, «o escritor é o

---

<sup>432</sup> Susan Sontag, «El artista como sufridor...», p. 69.

<sup>433</sup> Ainda hoje isso se verifica, mesmo em Portugal, onde alguns poetas ditos «jovens» afirmam que «a poesia não é, para mim, o autêntico real absoluto. Será, quando muito, o ameaçado real possível. Quanto mais doloroso, mais verdadeiro. (...)», Manuel de Freiras, «Glass enclosure», *Relâmpago*, nº 12, 4, 2003, p. 145.

<sup>434</sup> Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Kairós, 2001. Ainda não há muito tempo, em artigo sobre Herberto Helder, intitulado «Apresentação de um rosto», publicado na revista *Única*, do semanário *Expresso*, a 28 de Agosto de 2010 (p. 44), diz Alexandra Carita sobre o «mestre», como muitos o consideram: «é nesse universo de dor insuportável, de luta física e mental, que Herberto Helder expõe os seus fantasmas preferidos»; no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 30 de Janeiro de 2008 podia ler-se um artigo do jornalista Rodrigues da Silva com este título: «O sofrimento engrandece». Ou no *Correio da Manhã* de 13 de Dezembro de 2009, do escritor Francisco José Viegas (assinando como António Sousa Homem): «Os grandes livros são sobre a infelicidade». Ou numa entrevista de Ana Bela Martins e Margarida Pinho, sob o título «Miguel Real – Escritor e professor na biblioteca da escola», publicada no site do Gabinete da Rede de Bibliotecas Escolares (em [www.rbe.min-edu.pt/np4/409.html](http://www.rbe.min-edu.pt/np4/409.html), consultado a 8 de Março de 2010), onde o entrevistado diz que «os recalcados é que escrevem, as pessoas felizes não são artistas, o artista é um cidadão recalcado, com traumas de infância».

homem que descobre o uso do sofrimento na economia da arte, como os santos descobriram a utilidade e a necessidade de sofrer na economia da salvação».<sup>435</sup>

Um valor cristão, portanto, que foi transferido para a criação artística, desempenhando nela uma função importante nos processos de legitimação: a legitimidade do escritor nasce, em parte, do seu sofrimento. Esta forma dura de entrega à escrita, colocando-se sobre o signo da fatalidade, que alguns poderão interpretar como masoquismo, é compensada por um certo prestígio social. Precisamente porque esse «masoquismo» é difícil de aguentar pela maior parte dos escritores, aguentar, algo que só é possível a certos «virtuosos» (Weber utilizava a expressão os «virtuosos da religião», para se referir à capacidade de sofrimento de alguns crentes), é uma prova do seu dom, o qual, por sua vez, é um dos fios condutores que unificam os tormentos da vida e a realidade fragmentária da obra, ou seja, que dão significado a ambas.

## **2.7. A loucura e a doença**

Em certos casos, o sofrimento era também visto como uma «punição» pelo destino artístico excepcional a que os deuses votam certos indivíduos, seria a outra face, digamos assim, do génio. Um sofrimento que, quando levado ao extremo, poderia causar loucura, mas uma loucura inspirada, confundida com um estado de graça, uma espécie de sopro divino. Ou como se ela fosse o resultado de se ter penetrado profundamente no mistério do ser e de se ter acedido a um outro mundo por trás da realidade (daí parte do seu fascínio).<sup>436</sup> A relação entre loucura e arte, na verdade, tem mais de dois mil anos: os gregos, além de considerarem que o excesso de bílis negra (causador da demência) era uma doença, associaram também a «melancolia» (como então se designava a loucura, mais tarde também chamada de «melancolia patológica») à excelência, já que muitas personalidades destacadas da política, da guerra ou da arte eram «melancólicas». Aristóteles considerava mesmo a melancolia como uma das fontes da imaginação e da inspiração poética. Na Idade Média, o tema do louco e da

---

<sup>435</sup> Susan Sontag, «El artista como sufridor...», p. 63.

<sup>436</sup> Várias obras do século XIX têm por tema a loucura, mas o escritor que ficou mais associado a ela foi Gérard de Nerval, que passou a vida a entrar e a sair de manicômios e cuja loucura o levou a cometer suicídio. Em 1855, publicou *Aurélia*, um livro autobiográfico que relata a experiência da loucura ou, como disse o seu amigo Théophile Gautier, era «a loucura falando consigo mesma» (Nerval preferia descrevê-lo como «a expansão do sonho na vida real»). Mais tarde, já no século XX, o surrealismo invocá-lo-ia como um génio proscrito, que tinha introduzido a loucura na arte (Breton refere-se a ele no *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, de 1924), o que se percebe, já que para Nerval «o sonho é uma segunda vida» (primeira frase de *Aurélia*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 9).

loucura surgiu na literatura com um sentido diferente, como um recurso ardiloso: o louco é aquela personagem marginal e irresponsável que profere ideias heterodoxas, diz o que as pessoas pensam e confessam à boca pequena. No entanto, como são as palavras de um louco, ninguém o responsabiliza por elas e, nesse sentido, o louco inscreve-se também na tradição do bufão, aquele que vê a verdade e a pode dizer porque está à margem da sociedade e a apresenta de forma brincalhona.

Séculos depois, o Renascimento, retomando algumas ideias da Antiguidade clássica, fortaleceu a tradição grega que vinculava o padecimento melancólico à inspiração artística. Algo que a tradição romântica veio sobretudo acentuar e desenvolver, descrevendo a loucura como o motor da criação e como consequência de um combate solitário e desesperado contra os poderosos, que se recusavam a admitir as suas verdades visionárias. As qualidades de certos criadores pareciam tão óbvias que a imputação de loucura era não um elemento de descrédito mas, pelo contrário, uma prova de credibilidade e de autenticidade, uma vez que o «artista louco» é aquele que não se sente condicionado nem pelas influências exteriores, nem pelas rotinas, nem pelas imitações. Assim, consubstancial a certas obras, a loucura aparecia não como accidental ou contingente, mas sim como necessária.

Condenado por uma comunidade ignorante, votado à desconfiança, à hostilidade ou à indiferença geral (logo à solidão), tudo isso o podia conduzir à loucura. No século XIX, a literatura citou tão insistentemente o tema da loucura que esta se tornou, em certos casos, numa metáfora do próprio escritor: «Hugo, Goethe... São loucos que andam soltos. Loucos que não parecem loucos.»<sup>437</sup> Só para dar um exemplo português, Albino Forjaz de Sampaio, depois de afirmar que «os literatos mais ilustres, os poetas mais estupendos saíram com ela [a loucura] à rua, deram-lhe o braço, falaram em seu nome», considerava que «a loucura era então [final do século XIX] epidemia, epidemia que ainda hoje tem cultores devotados. O *Orpheu* foi um foco recente [...]»<sup>438</sup>

Durante o século XX, a psicopatologia legitimou essa tendência para relacionar loucura e arte desenvolvendo estudos clínicos que procuravam compreender os laços entre o génio e certas formas de loucura, bem como demonstrar que a depressão e outros

---

<sup>437</sup> Jean Cocteau, *Opium. Diario de una desintoxicación*, Barcelona, Backlist, 2009, p. 54 (ed. original de 1929).

<sup>438</sup> Albino Forjaz de Sampaio, *Homens de Letras*, Lisboa, Guimarães, 1930, pp. 12, 15.



tipos de perturbações mentais teriam contribuído para criação artística e literária.<sup>439</sup> Portanto, paralelamente ao movimento geral de investimento, no contexto artístico, no desvio e na transgressão das normas – que acompanhou o surgimento e consolidação do valor estético e ético da maldição – verificou-se um investimento, no contexto psiquiátrico, no artista desviante ou no «louco criador».<sup>440</sup>

Não só a loucura era valorizada nos meios artísticos. Também outras doenças, em particular a tuberculose, foram objecto de inúmeras representações positivas na época romântica. Clark Lawlor, por exemplo, analisou as representações da tísica (até ao final do século XIX era assim que se designava a tuberculose) na arte.<sup>441</sup> A primeira constatação a que o autor chegou foi que existia um fosso entre a tísica descrita como um mal mortífero pelos médicos e as representações positivas, aparentemente incompreensíveis, que artistas, escritores (e também alguns médicos) do século XIX associavam a essa doença. Por outras palavras, havia um fosso entre a sintomatologia da tísica e as suas representações na arte, que fizeram dela uma doença sedutora e singular, ligada especialmente às elites artísticas (mesmo quando isso era desmentido pelos factos). Na realidade, a tísica foi uma das doenças mais comuns antes do seu tratamento em grande escala e esteve na origem de uma morte em quatro entre o século XVII e o XIX. Daí que, naturalmente, tenha dado origem a um conjunto poderoso de narrativas culturais. No plano imaginário, desde a Renascença que diários de viagens e obras de ficção associavam à doença uma série de representações positivas e de relatos idealizados. Lawlor sublinha, em particular, dois discursos que valorizavam a tísica: um que apresentava a tísica como um mal típico dos jovens apaixonados, ou seja, como a doença dos excessos passionais que conduzem à morte; o outro insistia na doçura e num certo tipo de beleza característico desse tipo de morte. Por exemplo, no século XVII os calvinistas consideravam a tísica, genericamente, como a doença dos amados por Deus, no século XVIII é um sinal de uma sensibilidade exacerbada, de um poder intelectual excepcional e a prova de uma superioridade moral e social. Era, em suma, a doença das pessoas superiores providas de uma organização nervosa mais complexa e mais fina.

---

<sup>439</sup> Apenas a título de exemplo, porque a bibliografia sobre este tema é extensíssima, veja-se Philippe Brenot, *El génio y la locura*, Barcelona, Suma de Letras, 2000 (ed. original de 1997), onde se defende que os artistas em geral são pessoas mais propensas aos chamados desequilíbrios psíquicos.

<sup>440</sup> Sobre esta questão, veja-se Halthal Heinrich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

<sup>441</sup> Clark Lawlor, *Consumption and Literature. The Making of the Romantic Disease*, Basingstoke (Inglaterra)/Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2006.

Daí até à associação romântica, no século XIX, entre «génio» e «tísica» foi um pequeníssimo passo.

Assim, a valorização literária da tísica foi-se constituindo progressivamente até ao início do século XIX, altura em que essa crença colectiva ganhou impulso. Portanto, quando John Keats morreu de tísica em 1821, em Roma, já havia uma narrativa pronta para fazer dele o arquétipo do génio doente, o qual, por sua vez, vinha oferecer a essa narrativa ideal uma «vida exemplar», um relato concreto que confirmava o valor atribuído historicamente à doença. A partir daí, a tísica arrastou consigo escritores e aspirantes a escritores que procuravam uma morte tão gloriosa como a de Keats que os inscrevesse na tradição dos génios doentes.

## **2.8. A pobreza**

A segunda forma de desgraça que a partir da segunda metade do século XVIII começou a ser encarada progressivamente como uma dádiva para os grandes artistas era a pobreza. Efectivamente, foi por essa altura que a pobreza do homem de letras surgiu como objecto de discurso (se bem que instável e atravessado, como no caso da melancolia, e sobretudo da loucura, por tensões e representações contraditórias) e como condição de mérito, um sacrifício que todo o artista genial teria de ultrapassar antes de ser reconhecido como tal, uma prova de virtude e da natureza desinteressada da sua arte. Recuperava-se assim uma ideia com raízes na Antiguidade clássica, associada aos filósofos cínicos, que viam na pobreza uma condição da liberdade filosófica, e a Sócrates, que invocou diante dos juízes, na *Apologia*, a sua condição de pobre para provar que dizia a verdade. Neste sentido, os filósofos antecederam os frades na vida da pobreza, pois antes do Evangelho já havia indivíduos que renunciavam ao mundo e às suas riquezas. Com o Cristianismo, de facto, o pobre também conheceu uma certa valorização graças a Francisco de Assis (e às ordens mendicantes em geral, que têm o pobre pelo bem amado de Cristo), que considerava a pobreza como a rainha das virtudes e que afirmava ter aprendido do próprio Deus que a entrada na religião se devia fazer pela pobreza. A pobreza tinha assim a sancioná-la a doutrina evangélica.

A partir do final da Idade Média, porém, com as revoltas camponesas, com a associação com a vagabundagem e o banditismo, com as epidemias, etc., a imagem ou figura do pobre adquiriu conotações essencialmente negativas (referimo-nos à pobreza

involuntária, como a do indigente enlameado, diferente da pobreza voluntária de certos filósofos e dos religiosos de certas ordens). Desde logo, o vagabundo era suspeito, devido à sua mobilidade, de difundir heresias e de estar na origem de contágios epidémicos. Ser pobre era uma maldição social – tal como ser louco ou ladrão – uma presença inquietante para as classes abastadas e uma possível fonte de instabilidade e de ameaça ao bom funcionamento de um Estado centralizador. O pobre, que em vez de ser activo e trabalhador se entrega à mendicidade ou à vagabundagem, devia ser privado da liberdade, encerrado em instituições que deveriam ser criadas para o efeito. Assim, a partir do século XVI encontramos-nos perante um contexto discursivo e ideológico que fazia da pobreza um verdadeiro problema social sobre o qual o Estado se devia ocupar.

Assim, antes da segunda metade do século XVIII, a pobreza era considerada um mal, de tal maneira que o tema da pobreza estava basicamente excluído do horizonte poético. Um dos raros autores que antes do século XVIII assumiu a defesa dos escritores que, como ele, vendiam o produto da sua pluma, foi Charles Sorel, que em *De la connoissance des bons livres* (1671) fez a apologia da pobreza afirmando que esta não acarreta apenas desvantagens e sugere que a indigência aguça a imaginação, estimula o espírito de invenção e forma bons escritores. A necessidade, dizia ele, fez nascer bons autores, «os quais nunca teriam escrito se não tivessem estado constrangidos pela desordem dos seus negócios», ou ainda, «a pobreza foi sempre a mãe das artes; é a fome e a necessidade que aguçam o espírito para as belas invenções».<sup>442</sup> Segundo Brissette, ao defender que a pobreza produzia bons autores e que aguçava o espírito (chegando mesmo a chamar-lhe «mãe das artes»), Sorel procedeu a uma pequena revolução na ordem dos valores literários, convidando os seus contemporâneos a repensar a relação entre a condição de poeta e a sua actividade. Mas uma revolução apenas ao nível discursivo, reduzida à ordem da argumentação. Da simples afirmação da utilidade da pobreza à elaboração de uma estratégia autoral, fundada no princípio de que os símbolos da miséria são também os símbolos do génio, ia ainda uma grande distância.

Na segunda metade do século XVIII, porém, a pobreza tornou-se objecto de discurso e adquiriu um valor positivo (o que não exclui a existência de posições contraditórias), passando a estar associada à verdade (na esteira da *Apologia de Sócrates*) e ao desinteresse. Numa época em que a única solução para a miséria, o frio, a

---

<sup>442</sup> Citado em Brissette, *op. cit.*, p. 38.

doença, a fome, a humilhação, as dívidas ou os processos era o escritor submeter-se a um aristocrata e às regras implícitas do clientelismo, estando muitas vezes a direcção das suas ideias dependente da generosidade dos «grandes», nessa época, dizíamos, aguentar uma situação de pobreza fazia prova do verdadeiro desinteresse da sua criação (além de que a pobreza material não era sinónimo, antes pelo contrário, de pobreza interior). Esta imagem da pobreza e a sua progressiva integração nos procedimentos de legitimação cultural representa, segundo Brissette, um momento importante na história da literatura e uma etapa decisiva na construção da narrativa da maldição do escritor (quando na década de 1890, Baudelaire alardeou a sua pobreza e se vangloriou dela, isso era já um sinal de que a pobreza se tinha transformado numa estratégia autoral, fundada no princípio de que os símbolos da miséria são também os símbolos do génio). A ideia da pobreza como estratégia de distinção (ou seja, como «riqueza rejeitada»),<sup>443</sup> deve o seu poder persuasivo, naturalmente, à ética cristã, que vê a miséria como um símbolo e um garante das qualidades morais, nomeadamente da virtude. O génio desafortunado, porém, na sua nula submissão à ordem social e no seu nulo respeito pelos poderosos, na sua segurança, na sua arrogância, em perfeito desacordo com a sua condição de pobre e com o seu estado de penúria, não se confunde com o pobre evangélico.

A pobreza no escritor e a forma como ela passou a ser recebida pela sociedade encerra, parece-nos, numa ambiguidade. Ao mesmo tempo que é valorizada, também serve para atacar a sociedade, porque não respeita nem favorece os génios que fazem progredir a arte. Ainda recentemente, o poeta mexicano José Emilio Pacheco, no discurso de entrega do Prémio Cervantes de 2009, evocando a penúria do autor do *Quixote*, afirmou que o livro, pela sua importância para a língua espanhola, constituía uma vingança «contra tudo o que sofreu até ao último dia da sua existência», a vida «mais cheia de humilhações e fracassos» da literatura hispânica. Depois, estendendo a sua análise à actualidade, defendeu que «só mudaram os nomes», porque «quase todos os escritores são, querendo ou não, membros de uma ordem mendicante. Não é culpa da nossa vileza essencial mas sim de um acontecimento já bicentenário que tende a agudizar-se na era electrónica.»<sup>444</sup> Assim, num mundo onde os incapazes ocupam as posições mais importantes, onde os medíocres se apropriam das oportunidades de

---

<sup>443</sup> Pierre Bourdieu, *As regras da arte...*

<sup>444</sup> Afirmações recolhidas em Javier Rodríguez Marcos, «La lengua es mi única riqueza», *El País*, 24 de Abril de 2010, p. 40.

trabalho, é um escândalo que os grandes escritores se vejam reduzidos à miséria enquanto os outros prosperam. Ora, a eloquência legitimadora dos escritores desafortunados assenta, frequentemente, na exibição da sua condição miserável – ao apresentar-se a si mesmo como desgraçado, ele pretende ser objecto de atenção e de observação – e na crítica desdenhosa da sociedade que deixa cair em desgraça os mais talentosos. Duas formas de auto-valorização: a pobreza significa despojamento e desinteresse, duas garantias de verdade, e o espírito crítico um sinal seguro de inteligência.

Além dessa ambiguidade, a confissão literária da pobreza obriga os leitores a definirem-se moralmente em relação a ela. Porque é a moralidade do leitor, suspeito de pertencer à categoria da «sociedade injusta» e incapaz de compaixão para com os desgraçados ou miseráveis, que fica posta em causa. Se pagar, se contribuir, se ajudar o artista, o leitor distingue-se dessa colectividade desumana e opulenta criticada pelo escritor e integra-se na colectividade das belas almas. O leitor ou sofre com ele ou, caso contrário, admite a sua insensibilidade moral. Por outras palavras, o leitor julga-se a si mesmo e determina o seu «tipo moral» pela posição que adopta face ao génio desgraçado.

## **2.9. A perseguição**

Finalmente, depois da melancolia e da pobreza, a perseguição seria o terceiro indicador que permitiria reconhecer o grande artista. Se é verdade que já na Antiguidade os filósofos estóicos, depois os autores cristãos, colocavam o mérito perseguido na base dos seus tratados de consolação, foi apenas a partir do século XVIII, segundo Brissette, que a perseguição se impôs como objecto de um discurso no seio das elites cultas da Europa, que a passaram a associar ao valor intelectual (por exemplo, as primeiras grandes figuras do infortúnio literário da época revolucionária foram a do «prisioneiro» – os homens de letras presos pelas autoridades revolucionárias e que recusaram emigrar, como o marquês de Sade ou Condorcet – e, no decénio de 1790, a do «exilado»). A lógica é simples: em nome da verdade e do bem comum, o génio talentoso ataca os seus adversários – em geral os poderosos – considerando-os inimigos da razão, da virtude e do bom gosto; em consequência disso, inevitavelmente, o génio passa a ser perseguido e injuriado, é preso ou obrigado a fugir, o que constitui, por sua vez, uma vantagem

argumentativa que serve como estratégia de legitimação, ficando no ar a ideia de que o mérito e a verdade são sempre perseguidos e ganhando, com isso, a simpatia do público. Por outras palavras, o capital de perseguição é convertido em capital de reconhecimento.<sup>445</sup> Uma ideia bem patente nesta frase de Antero de Quental: «A dignidade do pensamento! Se desde Sócrates até Camilo Desmoulins, até Proudhon e Victor Hugo no exílio, tudo que em nome dela se tem sofrido não passasse duma questão de utilidade ou vaidade de pessoas, capricho e opinião de homens, dum lado como do outro, iguais os perseguidores e os perseguidos no princípio, e só diferentes na vária fortuna – nesse caso devíamos lamentar a humanidade, porque a sua maior virtude, como na blasfémia de Bruto, não passaria duma palavra».<sup>446</sup>

Melancolia, pobreza e perseguição, três faces de uma mesma ideia e três objectos de um discurso legitimador que se começou a impor e a circular de forma difusa na segunda metade do século XVIII: a desgraça dos escritores de mérito. Essa passou a ser, para muitos agentes culturais do decénio 1760-1770, um factor de distinção, um símbolo que permitia reconhecer os grandes escritores. Estes podiam ser muito diferentes nas suas obras e nos seus gostos, mas eram iguais na desgraça, o denominador comum dos criadores de génio. O tema da desgraça dos escritores tornou-se assim um dispositivo de consolação e um operador de legitimidade após 1770.

O mérito desta perspectiva histórica apresentada por Brissette é mostrar que este fenómeno, do ponto de vista discursivo, tem uma «pré-história» e que não nasceu subitamente na segunda metade do século XVIII. Assim, não podemos simplesmente, como propõe Bourdieu, conceber a emergência da figura do poeta maldito enquanto categoria com uma função legitimadora exclusivamente como o resultado de uma separação das esferas de produção na segunda metade do século XIX, mesmo se a utilização da expressão, com e depois de Verlaine, supõe uma tal divisão. Justamente, Brissette tenta mostrar que a lógica subjacente à categoria da maldição do poeta, que faz do seu malogro neste mundo o sinal do seu génio e do valor da sua obra, se instaurou no último terço do século XVIII, altura em que se constituiu o núcleo duro de um mito cujos temas de base são mais antigos (e que ficariam depois plasmados, no século XIX, nas figuras do poeta malgrado e do poeta maldito).

---

<sup>445</sup> Chateaubriand, por exemplo, em *Mémoires d'outre-tombe* compreendeu que uma boa «perseguição literária» podia ser bastante rentável. Referido em Brissette, *op. cit.*

<sup>446</sup> Antero de Quental, «A dignidade das letras e as literaturas oficiais», em Alexandre Cabral (org.), *Polémicas de Camilo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982, p. 142 (volume IV).

Deste modo, se os indivíduos dessa época começaram a atribuir a certas formas de desgraça – e à própria ideia de desgraça – uma mais-valia simbólica, foi porque estavam autorizados por diversos séculos de discursos sobre as virtudes da pobreza, sobre os benefícios da melancolia natural e sobre a inevitável perseguição dos homens superiores. A ideia de que a fatalidade se abate sobre certos indivíduos superiores impôs-se porque a memória histórica estava saturada de exemplos célebres de filósofos, sábios, poetas, todos eles desgraçados e geniais, que foram deixando as sementes que alimentaram as representações das gerações futuras e que se cristalizaram mais tarde no «escritor maldito». Nesse sentido, os três temas estudados na primeira parte do livro foram, digamos assim, uma pré-condição que estabeleceu as necessárias ligações lógicas entre desgraça e genialidade literária, mais tarde consideradas como inerentes à maldição literária. Por outras palavras, predispuseram os leitores a uma posterior aceitação da desgraça ou do infortúnio como propiciadores da actividade poética e literária, já que aumentavam a sensibilidade e a imaginação artísticas (além de conferirem um mérito maior e uma superioridade moral). Em suma, surgia um sistema axiológico (e um lugar-comum) que valorizava globalmente a desgraça sob o pretexto de que ela era um indicador fiável de grandeza e que, simultaneamente, se impunha como horizonte de sentido e como estratégia legitimadora do escritor. Algo que os desfavorecidos do meio, incapazes de aceder às formas de reconhecimento institucional da vida literária, fizeram tudo por difundir. E tão eficazmente, que mesmo os escritores «afortunados» ou «felizes», como Victor Hugo ou Alexandre Dumas, filho,<sup>447</sup> adoptaram a fórmula da desgraça e apropriaram-se das suas insígnias.<sup>448</sup>

Ora, a partir do momento em que se enraizou a ideia de que o sofrimento é um sinal de eleição artística, de que a ocupação das margens pode ser uma das condições de acesso à verdade e à criatividade, a obtenção do título de escritor desgraçado (como mais tarde o de escritor maldito) abre as portas aos mais variados benefícios simbólicos. O sofrimento literário ou dos literatos, podendo ser exibido, representado ou exagerado, torna-se uma postura de criação e deixa de ser «inocente» para assentar em determinados códigos estéticos (para além dos códigos sociais já existentes).

Esta atitude era impensável antes de meados do século XVIII, simplesmente porque não se tinha nada a ganhar com esse sacrifício: a corte e os grandes detinham

---

<sup>447</sup> Dizia Dumas que «a arte precisa de solidão, ou de miséria, ou de paixão. É uma flor de rocha, que exige o vento áspero e o terreno duro».

<sup>448</sup> Brissette, *idem*.

praticamente o monopólio do poder de legitimação na esfera cultural. Com a progressiva autonomização da literatura, que já estava a ocorrer no século XVIII, graças a uma nova dinâmica institucional que não implicava a criação de instituições especificamente literárias, como a *Société des Gens de Lettres*, e passou pela luta dos direitos de autor, que culminaria, em 1886, na Convenção de Berna.<sup>449</sup> Outras mudanças sociais, ligadas sobretudo ao aumento demográfico e à promoção do acesso ao ensino, contribuíram ainda para o surgimento de um público burguês, que procurou no mercado do livro e do teatro os bens simbólicos que lhes permitissem afirmar a sua posição social e que, com isso, suplantou, no século XVIII, o público da corte, permitindo que os escritores deixassem de estar submetidos às pensões oferecidas por um príncipe e criando assim a possibilidade de se ganhar a vida com a «pluma» fora da dependência de um «grande senhor». Ao tornar-se um agente novo e importante do campo, «o nascimento do público» no século XIX tornou possíveis e concebíveis umas estratégias autorais fundadas na recusa das fontes tradicionais da legitimidade literária e deu origem, simultaneamente, a um novo estatuto do escritor. Uma reorganização do espaço social e das condições de vida, portanto, que assinalou uma transformação das estruturas mentais e do imaginário da escrita, bem como uma mudança genérica das atitudes em relação à literatura.

Assim, o que antes da segunda metade do século XVIII obstaculizou a valorização da pobreza autoral foi a ausência de um público apto a receber essa proposição de sentido (ou, se quisermos, essa estratégia discursiva). E o que na segunda metade do século XVIII tornou possível a inclusão da pobreza entre os argumentos de superioridade intelectual foi, segundo Brissette, o imenso prestígio de que nessa época gozavam a figura do filósofo e a filosofia em geral. De facto, para que a pobreza, a melancolia e a perseguição entrassem efectivamente na órbita das desgraças literárias, para que entre elas e a genialidade se estabelecesse uma relação de homologia, foi necessário que um grande homem, um ser excepcional, superior à média, um homem de génio reconhecido como tal pelos seus contemporâneos, escolhesse a pobreza como modo de acesso à verdade, fosse alvo de perseguição e designado como um autêntico melancólico. Rousseau foi esse homem, o filósofo que encarnou, de maneira exemplar e espectacular, a figura do escritor desgraçado mas virtuoso, o modelo do génio e da

---

<sup>449</sup> Alain Viala considera que o meio literário francês começou a ser autónomo (podendo falar-se já em «campo», para utilizar o termo de Pierre Bourdieu) no século XVII (*Naissance de l'écrivain...*).



sensibilidade. Segundo Brissete, que traça a história do «caso Rousseau» e analisa os seus efeitos nas estratégias futuras dos escritores, o autor de *Emílio*, além do mais fiel representante da virtude cínica, era também, aos olhos dos seus contemporâneos, o verdadeiro «herdeiro» de Sócrates. Porque Rousseau não se limitou a declarações de princípio, como Diderot e D'Alembert, antes procurou, através da ostentação da sua sobriedade, conformar a vida aos seus princípios.

## **2.10. O caso Jean-Jacques Rousseau**

Ao recusar as distinções mundanas e ao desprezar as riquezas em nome da liberdade de pensamento (o que incluía, consequentemente, uma defesa da libertação do mecenato, uma tendência que se começou a difundir a partir dele), Rousseau visava fundar as condições de uma obra verdadeira e de uma palavra sincera. Por outras palavras, através de uma série de recusas, afirmava a sua intenção de ser livre e pobre.

Esta profissão de fé socrática, este radicalismo em matéria de independência, operou, segundo Brissete, uma ruptura no campo cultural de então: consagrou definitivamente a ideia de que entre a pobreza e a verdade existia uma relação privilegiada, que a pobreza era uma condição de acesso à verdade. O mesmo se podia dizer do exílio voluntário, também ele uma via para aceder à integridade intelectual: de facto, Rousseau tornou-se para os seus admiradores uma espécie de herói que teve a coragem de romper com os meios intelectuais da capital e com o mundo em geral, que se recusou a viver como todos aqueles «fazedores de livros» para quem a literatura não passava de um meio como qualquer outro de ganhar dinheiro.

Ora, a palavra do escritor «fora da sociedade» é, inevitavelmente, uma palavra contra a sociedade, uma palavra que denuncia preconceitos, corrupções, interesses ocultos, contradições sociais, defeitos humanos, erros das instituições, etc. Essa palavra verdadeira, precisamente porque é verdadeira, lança o seu autor na senda da desgraça, lança-o no caminho da condenação, da perseguição e da calúnia, algo que, no entanto, é necessário para aceder à arte pura.

Rousseau defende-se nas *Confissões* argumentando que esses ataques testemunhavam o perigo que representavam a sua independência, a sua liberdade e sua luta pela dignidade da escrita e do pensamento. É sobre este fundo ideológico que sobressai a figura do filósofo como mártir voluntário, do escritor desgraçado, solitário e

pobre mas puro, honesto e sincero, sofrendo uma cruel perseguição, mas mantendo-se firme na coragem que o levou a declarar a verdade, e reivindicando-se, simultaneamente, dono do seu destino. Como diz Brissette, «a prova que Jean-Jacques é virtuoso, é que ele é “desgraçado”, como todos os homens de mérito que, depois de Sócrates, “deixaram” um nome ilustre».<sup>450</sup> E era isso, também, que o tornava um ser à parte, o único digno do «sacerdócio literário», o único cuja conduta estava de acordo com as necessidades de uma «vocação». Na realidade, a ruptura que Rousseau veio introduzir no campo cultural do final do Antigo Regime envolveu não só a revalorização da pobreza, da solidão, da perseguição, do sofrimento de todo o verdadeiro escritor, ligando a desgraça ao génio, como também a consagração da ideia da escrita como vocação e a prova definitiva, pelo sucesso posterior da sua obra, de que o reino da posteridade pertence aos pobres deste mundo injusto e corrupto.

Após a sua morte, outros autores surgiram que pretenderam ser reconhecidos como «desgraçados», à sombra da ideia de que a desgraça distingue, eleva, enobrece, que é uma moeda preciosa e uma fonte acrescida de legitimidade. De facto, a morte de Rousseau marcou uma etapa importante, pois assinalou o nascimento de um «mito» e de um «santo» cujo culto, alimentado pelos protagonistas da Revolução, contribuiu para reforçar a adesão dos meios eruditos ao tema da «desgraça literária», estimulou a apropriação por parte de outros escritores da causa do mártir, que passaram a trabalhar essa representação em seu proveito, e assegurou igualmente a sua difusão pelo público leitor.

Ao recusar colocar a sua pluma ao serviço dos grandes, mostrando que não estava preso a nada e que estava disposto a sacrificar-se em nome da sua arte, Rousseau obrigou a repensar a relação entre escritores e poderosos. Ao excluir-se voluntariamente dos circuitos de distinção social e ao fazer do despojamento material um símbolo de dedicação incondicional à escrita, Rousseau contribuiu decisivamente para que a pobreza, a reclusão e a marginalidade voluntárias adquirissem uma carga positiva no contexto da criação, ou seja, contribuiu para que o meio literário convertesse em ideal a imagem do escritor independente dos grandes, capaz de morrer de fome e de suportar o desprezo e a perseguição em nome da sua liberdade e autenticidade artísticas. Em suma, Rousseau consagrou a «desgraça» como instrumento nas lutas pela legitimidade cultural, ao mesmo tempo que permitiu também, no contexto do Iluminismo, o

---

<sup>450</sup> Brissette, *La malédiction...*, p. 215.

surgimento de um homem de letras que não se vê como servidor dos poderosos, mas como um seu igual, uma evolução que seria menos provável não fosse a emergência de um público burguês, que veio autorizar essas novas estratégias literárias. Depois de Rousseau, passou a ser difícil imaginar que alguém pudesse ser, ao mesmo tempo, um gênio e feliz, que pudesse pretender a consagração literária sem conhecer o sofrimento. Não surpreende, por isso, que começassem a surgir, por essa altura, os textos onde se estabeleciam nexos causais entre a miséria de Homero e de Milton (ambos pobres e cegos), o exílio de Descartes, a perseguição de que Corneille foi alvo (por parte de Richelieu) ou a loucura de Tasso e o gênio ou superioridade artística de todos eles.<sup>451</sup>

No seguimento do período do Terror, mas sobretudo na primeira metade do século XIX, o culto do filósofo perseguido deu lugar ao culto do poeta desgraçado. Tal como a filosofia militante do século XVIII tinha os seus grandes mártires (Sócrates, Bayle, Descartes), também os bardos da desgraça poética do princípio do século XIX tinham a sua galeria de precursores miseráveis susceptível de apoiar a tese de que a perseguição, a loucura e a miséria foram sempre a sina dos poetas: Homero, Dante, le Tasso, Camões, entre os mais antigos. E um dos exemplos que melhor ilustram o sucesso da miséria literária é o caso de Victor Hugo (condenado ao exílio, queixando-se amargamente por isso, mas gozando, simultaneamente, de grande reconhecimento literário), que mostra, ao contrário do que se poderia pensar, que a maldição literária não é um procedimento de legitimação reservado aos esquecidos e ignorados do mundo literário.

## **2.11. O modelo cristão**

A partir da década de 1840, o poeta desgraçado começou a ser substituído pelo poeta maldito, uma espécie de «mártir laico» num mundo degradado e em ruínas (início do século XIX). Ora, a constituição da imagem que afirma a vocação miserável dos grandes escritores, ou a sua predestinação para a desgraça, coincidiu, certamente não por acaso, com o surgimento, entre 1750 e 1830, de um poder espiritual laico em França, uma época que estava a deixar de acreditar nos padres e a dar cada vez mais importância à dúvida e à liberdade crítica. Em *Le sacre de l'écrivain*, Bénichou defende que no período que vai do Directório à monarquia de Julho assistiu-se à substituição da

---

<sup>451</sup> Por exemplo, Delisle de Sales, em *De la philosophie de la nature*, citado por Brissette, p. 365.

figura do *philosophe* pela do *poète* na hierarquia das representações literárias, ambos, por sua vez, sucessores do teólogo.<sup>452</sup> Foi a época, por excelência, em que os poetas, em particular, se quiseram substituir à Igreja na sua função de guia espiritual e moral. Dito de outro modo, o poeta substituiu, como sucessor do padre, o *philosophe* da época precedente (e a literatura inspirada substituiu a fé religiosa). Efectivamente, em finais do século XVIII, vários intelectuais alemães, como Novalis, Friedrich Schlegel e Schleiermacher, defenderam a transformação da religião em estética, ou seja, a arte deveria assumir a nova missão de conservar a essência religiosa, algo que tentaram consubstanciar na ideia do poeta como «mediador» e mensageiro do divino.

Dito de outro modo, os românticos alimentaram a ideia de que tinham uma missão: acompanhar e guiar espiritualmente a humanidade. De tal forma, que essa espécie de auto-investidura espiritual foi talvez a inspiração maior do romantismo e o seu principal instrumento de dignificação e de consagração da literatura, que passava a ser encarada como um sacerdócio laico. Deste ponto de vista, o burguês, obcecado com o lucro e as perdas de capital, subordinado ao princípio da utilidade económica das coisas, pertence à esfera do ímpio (num relato de E.T.A. Hoffmann, de 1809, intitulado *Ritter Gluck*, o protagonista, depois de se ter visto obrigado a «vender-se» no mercado da arte, declara significativamente: «Traí impiamente o sagrado».<sup>453</sup> Trata-se de um período, portanto, «dominado pela promoção da literatura à categoria de poder espiritual dos tempos modernos»,<sup>454</sup> adquirindo muitos escritores uma aura e uma mística onde adivinhamos, sem dúvida, o modelo cristão (presente na própria ideia de vanguarda, que na sua apologia dos inovadores se apoia no modelo religioso do profetismo).

É este contexto que explica, parece-nos, que certos poetas, nomeadamente aqueles que se identificavam com a doutrina da maldição, como os defensores da arte pela arte, tivessem procurado açambarcar os atributos da figura crística. Como afirma o ensaísta espanhol Vicente Verdú: «Os artistas, adorados depois do Iluminismo, foram tidos por “criadores”, à imagem e semelhança de Deus. Ou de Cristo, seu Filho: crucificavam-se, adoeciam, morriam jovens e dignificavam a Humanidade através da imolação das suas vidas [...]».<sup>455</sup> Assim como explica, igualmente, que a desgraça

---

<sup>452</sup> Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain...*

<sup>453</sup> Vários outros escritores alemães do mesmo período, como Ludwig Tieck, abordaram a santificação da arte em contraposição à normalidade e à uniformidade burguesa.

<sup>454</sup> Paul Bénichou, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 7.

<sup>455</sup> Vicente Verdú, «De lo creativo a lo recreativo», *El País*, 11/02/2010, p. 45.

começasse a ser apresentada como prova da vocação literária e da dignidade apostólica do escritor atormentado. O espectáculo do sofrimento infligido, mesmo aceite, não só autenticava o seu magistério espiritual, como respondia à necessidade de romper com a imagem do escritor cortesão, frívolo e vaidoso, submetendo-se aos grandes porque a eles que ia buscar o seu estipêndio. A história dos escritores passou a ser uma história voltada essencialmente para os seus infortúnios pessoais, facto relevante numa época que valorizava na escrita, como nunca antes, o valor da autenticidade. O sofrimento acedia, portanto, à ordem das representações e passava a ser incluído nos discursos de legitimação dos escritores, muitos deles surgindo na cena pública, em particular os poetas malditos, como «novos Cristos»: na sua condição de mártir errante, o maldito passava a ser a própria encarnação do crucificado, a sua vida representava o sacrifício histórico de Jesus (não surpreende, por isso, que poetas como Verlaine se tenham convertido, no fim da vida, ao catolicismo).

O século XIX, efectivamente, cultivou a aura de crucificado do poeta. Na verdade, o discurso cristão preparou e, até certo ponto, impulsionou a ideia da maldição literária. Dito de outro modo, a crença no escrito maldito não pode ser isolada do mito cristão, que o precedeu, que teve uma difusão muito mais ampla e, por isso, moldou o imaginário ocidental, mito que apresenta a pobreza, o sofrimento, etc., como meios de engrandecimento moral. Aliás, como defende Paul Bénichou, a maldição foi uma recomposição simbólica laica do mito cristão, adaptado à literatura, que a ele foi buscar um vocabulário, argumentos, uma retórica, certas metáforas ou rituais, como o sacrifício, que serve de sinal de eleição e de elevação espiritual: o valor de uma causa ou de uma obra está directamente relacionado com a grandeza do sacrifício que o seu autor está disposto a passar por causa dela. Assim, o momento que corresponde à emergência do mito do maldito corresponde, em França, ao momento em que os escritores foram «sacralizados»,<sup>456</sup> ou seja, se substituíram aos sacerdotes como autoridades ou guias espirituais, passando assim a desempenhar um papel importante na condução dos assuntos públicos.<sup>457</sup> Este paralelismo entre os universos literário e religioso não deve, porém, obscurecer a dimensão laica (não religiosa) e racional da

---

<sup>456</sup> Essa «sacralização» do escritor surgiu numa época em que o mecenato estava a ser substituído pela economia de mercado e em resultado de um processo de reflexão e redefinição da função social do escritor – que tradicionalmente tinha por função divertir e glorificar os poderosos, cantando os grandes feitos. Reflexão essa que transitou pelas ficções ou poemas que narravam a existência por vezes realmente difícil de escritores do passado, transferindo para eles as múltiplas preocupações do presente.

<sup>457</sup> Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain...*

promoção do criador, «marcada ao mesmo tempo de “mundanidade” (no sentido de pertença à sociedade civil) e de aristocratism (no sentido de pertença à elite)».<sup>458</sup> Um modelo que assenta, assim, na sacralização (religiosa) mas também na promoção (elitista). Reside aí um dos limites da metáfora religiosa, ao esconder essa faceta do fenómeno: ao colar-se às formas religiosas, a arte contribui tanto para se sacralizar a si mesma, como também para laicizar essas mesmas formas religiosas. Trata-se «de um novo quadro axiológico que é criado, misto de transcendência mística e de marginalidade laica. Por outras palavras, a religião não é uma matriz primeira, que absorve outros domínios; ela é simplesmente a forma histórica apreendida por uma configuração susceptível de outras realizações».<sup>459</sup>

Entre as gerações românticas, Jesus aparece, não raro, como o tipo-ideal do ser humano injustamente oprimido pelo destino e esmagado pelo mal, logo como o exemplo perfeito da existência trágica, especialmente através dos episódios da morte na cruz e no aparente desespero do «Porque me abandonaste?». São vários os exemplos onde esta analogia é mais que evidente, desde Chateaubriand, quando em *Mémoires d'outre-tombe* diz «o génio é um Cristo»,<sup>460</sup> até à poesia de Victor Hugo, que em certas passagens sublinha o sentido e a virtude do sacrifício de Jesus – fonte da mais elevada moral – e da sua atenção pelos proscritos. O sacrifício do escritor, neste sentido, estava para a literatura como a oração para o crente. No romantismo, porém, Jesus surge muitas vezes em oposição à Igreja ou, se quisermos, à religião institucionalizada, não só pela conivência desta com muitos dos crimes da política (por exemplo, Hugo acusou o catolicismo oficial de ter apoiado o golpe de Estado de 2 de Dezembro de 1851, que o levou ao exílio), mas também pelo seu autoritarismo inimigo da liberdade (por exemplo, em autores como Vigny, Nerval e Baudelaire, Jesus não era visto como «o filho de Deus» mas como um homem que se revoltou contra o seu pai, como um homem abandonado por Deus).<sup>461</sup>

Seja como for, ao crucificado, assim como aos primeiros cristãos, os românticos foram buscar, desde logo, o tema da renúncia – abrindo assim caminho para que Fernando Pessoa, mais tarde, pudesse dizer no *Livro do Desassossego*: «A renúncia é a libertação. Não querer é poder» – ou da abnegação e, conseqüentemente, da primazia do

---

<sup>458</sup> Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, op. cit., p. 208.

<sup>459</sup> *Idem*.

<sup>460</sup> Citado em Brissette, *La malédiction...*

<sup>461</sup> Sobre esta questão, veja-se Jean-Yves Tadié, *Introduction a la vie littéraire du XIX siècle*, Paris, Bordas, 1984.

espírito sobre a matéria. Também, como se viu antes, a importância do sofrimento, por um lado, como fonte da sabedoria e, por outro lado, como algo redentor, ou seja, o ser humano ganha consciência de si pela dor, o que torna também mais próximo dos outros seres humanos. Finalmente, a solidariedade de Cristo com os pobres e os marginais, a sua opção pelos «humilhados e ofendidos» (Dostoiewsky). Jesus, que era visto com frequência «em más companhias», convivendo com pecadores de todo o tipo,<sup>462</sup> auto-marginalizou-se e viveu em circunstâncias precárias. Não foi um mero espectador dos pobres e dos esquecidos. Pela sua palavra e pela sua actuação, colocando-se do lado dos fracos, imitando os humildes, concedendo-lhes um lugar importante na economia da redenção, Jesus foi, no fundo, um rebelde, que ainda por cima não se deixou condicionar pela sombra da instituição penal. Foi este Cristo histórico e evangélico, desprezado pelos poderosos e que encontrou os seus discípulos entre os marginais, que Benito Pérez Galdós recuperou no romance *Nazarín* (1895).

Na realidade, entre as fontes de inspiração da literatura romântica, apresentados como modelos, encontramos os bandidos, os salteadores, as personagens errantes,<sup>463</sup> os boémios e, genericamente, todas as figuras marginalizadas ou que se colocavam à margem da sociedade para manter a sua singularidade e preservar a sua liberdade, figuras que atraíam porque recusavam as conveniências, porque seguiam apenas a sua própria lei e porque continham em si o fermento da diferença. Tratando-se pois de uma cultura artística que integrava, senão mesmo aceitava e validava o desvio enquanto estética e enquanto ética, percebe-se que os escritores românticos tenham cultivado uma proximidade entre a sua auto-representação de «estrangeiros na sua própria sociedade» e a imagem dos fora-da-lei, acompanhados de uma grande simpatia e mostrados a uma luz benigna, senão mesmo favorável (uma moda precedida pelos romances picarescos, protagonizados por truões, piratas e vagabundos). Pode mesmo dizer-se, como Jean Duvignaud, que a literatura, neste caso, precedeu a sociologia no estudo das «margens», e que o romance foi buscar parte da sua força «à descoberta dos *basfonds*».<sup>464</sup> Não surpreende, assim, que no século XIX tenham conhecido grande sucesso as memórias

---

<sup>462</sup> Em 1956, Henry Miller dizia que Rimbaud, «como Van Gogh, sentia-se mais cómodo com os desprezados e oprimidos que com os seus iguais», em *El tiempo de los asesinos*, Madrid, Alianza Editorial, 2003 (edição espanhola).

<sup>463</sup> Viajar, especialmente sem rumo, ideal de vitalidade e metáfora da imaginação, foi também um tema recorrente em muitos autores românticos, que promoveram narrativas como a Odisseia e a lenda dos argonautas, ou as histórias de loucos da Idade Média e do holandês errante (tema que Rimbaud continuou depois em *Le Bateau ivre*).

<sup>464</sup> Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/PUF, 1999 (1ª edição de 1965).

de bandidos ou de evadidos, como Vidocq<sup>465</sup> ou Lacenaire<sup>466</sup>, que por sua vez inspiraram certas personagens dos romances de Balzac (como Vautrin) e de Victor Hugo (como Jean Valjean, n' *Os Miseráveis*).<sup>467</sup>

Esta opção pelos marginais suscitou oposição, hostilidade e foi alvo de perseguição. Vítima da verdade, punido por ter feito frente aos poderosos, Jesus mostrava que não há grandes destinados, grandes talentos, sensibilidades profundas que não estejam ligados ao sofrimento e à capacidade de sacrifício. Aliás, esta versão heterodoxa de Cristo, onde se procurava sublinhar a natureza rebelde de todo o grande escritor, explica também, em parte, o fascínio que alguns cultores do romantismo sentiram pela figura de Satã enquanto encarnação da revolta, de tal modo que o elevaram inclusivamente à categoria de herói literário.<sup>468</sup> Satã (que por perífrase era designado com termos como Pai da Mentira, Revoltado, Príncipe das Trevas, Maldito, Tenebroso, etc.) surgia para muitos românticos como o insurgido heróico, como um revoltado blasfemador. Satã representava, para alguns escritores do século XIX, o mito da revolta, uma espécie de Prometeu, o inventor das artes e das técnicas e, simultaneamente, o herói da afirmação individualista nas artes. Tanto assim que, no desejo «diabólico» de satisfazer a ambição criadora, poucos hesitarão em solicitar a colaboração de Satã e a sua cumplicidade (por exemplo, no *Fausto* de Goethe, ou no *Doutor Fausto*, de Thomas Mann). O diabo, porém, é importante que se diga, mais que objecto de crença, não passava de uma personagem fictícia, mais que um monstro era o modelo simbólico do rebelde, representava as aspirações extremas e o desejo de afrontar os interditos da sociedade por parte de alguns escritores.

Embora antes do romantismo, Milton, por exemplo, tivesse conferido a Satanás, em *O Paraíso Perdido*, todo o fascínio do rebelde indómito e obstinado, foi sem dúvida a partir do início do século XIX que o «satanismo» se vulgarizou nos meios letrados. Para alguns autores, inclusive, o satanismo, que favorecia o espírito de revolta e a ambição de singularidade, foi uma das grandes conquistas do romantismo em França,<sup>469</sup>

---

<sup>465</sup> Eugène François Vidocq (1775-1857) escreveu uma autobiografia (parece que com a ajuda de um *ghost-writer*) e inspirou a personagem Jean Valjean de *Os Miseráveis*, ou ainda algumas obras de Alexandre Dumas e de Eugène Sue, além de Dickens se referir a ele em *Grandes Esperanças* e Melville em *Moby Dick*.

<sup>466</sup> Pierre François Lacenaire (1800-1836), poeta francês e assassino, Baudelaire considerou-o «um dos heróis da vida moderna» e serviu de modelo ao Raskolnikov de *Crime e Castigo*.

<sup>467</sup> Tanto a personagem Vautrin, que aparecem em vários romances de Balzac (*Le Père Goriot*, *Illusions perdues* ou *Splendeurs et misères des courtisanes*), como Jean Valjean baseiam-se na vida de Vidocq.

<sup>468</sup> Sobre este tema, veja-se Claudius Grillet, *Le Diable dans la littérature au XIXe siècle*, Paris, 1935.

<sup>469</sup> Citado em Jean-Yves Tadié, p. 125.



entendendo-se por satanismo o movimento que propugnava a redenção de Satã, o anjo maldito. Joris-Karl Huysmans (com o romance *Là-Bas*, de 1891, onde faz uma defesa aberta do satanismo através da personagem principal, Durtal, que está a escrever a história de Gilles de Rais, *Barba Azul*, conhecido ocultista e satanista da França do século XV), ou autores como Vigny (com o poema *Eloa*), Théophile Gautier (*Une Larme du Diable*), Lamartine (*La Chute d'un Ange*), Leconte de Lisle (*Tristesse du Diable*), Béranger (*La Fille du Diable*), Victor Hugo (*Fin de Satan*), E. T. A. Hoffman (muitos dos seus contos), etc., poderiam ser incluídos nesse movimento. Baudelaire refere-o também nos seus *Diários Íntimos*, considerando-o «o tipo mais perfeito de beleza viril», e evoca-o nas *Flores do Mal*, sentindo-o como uma realidade tangível, mais que um mito. Mais tarde, em Lautréamont, Bataille e Genet, encontramos várias reminiscências românticas relacionadas com este tema, onde o Mal absoluto se une à santidade (daí que o título de *Saint Genet*, que Sartre deu ao seu livro sobre o autor de *Diário de um ladrão*).

Voltando à apropriação dos atributos crísticos: foram inúmeros os escritos religiosos (mas não só) que estabeleceram, reforçaram e consolidaram a associação entre perseguição e grandeza, ideia que foi adoptada e difundida por diferentes autores, como Abelardo, em *Histoire de mes malheurs*,<sup>470</sup> ao lembrar que Jesus, tal como ele próprio, tinha sido objecto de perseguições, concluindo depois que todos os justos deste mundo têm de passar pelo mesmo, ou como Petrarca, um século mais tarde, ao evocar em *Le Sage resolu contre la fortune* as figuras de Sócrates, Séneca, Cícero e Jesus precisamente por terem sido perseguidos, estabelecendo assim uma ligação entre perseguição e mérito, e considerando que os génios não devem ficar surpreendidos com a sua má fortuna.<sup>471</sup> Verificamos assim que nos seus escritos de desespero, muitos escritores deixaram progressivamente de convocar Cristo para lhe pedir assistência e passaram a apresentá-lo como modelo ou protótipo do sofrimento e como alter-ego do perseguido. Transposta para o século XIX, a figura de Cristo servia para revelar e criticar os vícios da sociedade moderna e era visto pelas gerações românticas como uma espécie de sábio inconformista, do tipo do Justo perseguido, que através da sua mensagem evangélica revolucionária projectava um programa sistemático de crítica social.

---

<sup>470</sup> *Idem*, p. 167.

<sup>471</sup> *Idem*, p. 167.

Há vários autores do século XX, uns mais explicitamente que outros, onde se verifica uma continuidade relativamente a esse tipo de comparações de natureza religiosa. Por exemplo, palavras ou expressões como «mártir», «calvário», «santo laico», «culto», «peregrinação» (às casas onde viveram ou nasceram os escritores, à sua campa, etc.) ou «apóstolo»,<sup>472</sup> entre outras, eram metáforas frequentes para descrever a vida de alguns escritores (ainda há pouco tempo, o escritor espanhol Antonio Muñoz Molina se referia à arte como um «ofício que é também uma vocação religiosa», comparando a experiência de contacto com uma obra de arte com o «transe de uma revelação»).473 Num pequeno livro dedicado à vida e obra de Rimbaud, depois de referir o «culto dos rimbaudianos», as «peregrinações a Charleville» (cidade onde nasceu o poeta); depois de o considerar, e aos poetas em geral, como uma figura lendária, um sonhador, um louco inspirado, um clarividente com uma missão divina, um vidente que veio anunciar um novo mundo ou que estava em comunicação com outros mundos; depois de o qualificar como um rebelde que preparou «a sua crucificação» numa «sociedade putrefacta», Henry Miller pergunta-se: «Não haverá algo porventura tão *milagroso* na aparição de Rimbaud sobre a terra como no despertar de Gautama ou na aceitação da cruz por Jesus Cristo ou na incrível missão libertadora de Joana d'Arc?».474 Comparando-o ainda com outros escritores seus contemporâneos, nas suas angústias – como Nietzsche, Strindberg ou Dostoiévski –, diz Henry Miller: «começo a pensar que a segunda metade do século XIX foi um dos períodos mais malditos da história. Desse punhado de mártires, grávidos de premonições do futuro, aquele cuja tragédia se aproxima mais da de Rimbaud, é Van Gogh».475 E citando uma carta do Dr. Gachet a Theo, irmão de Van Gogh, mostra que a terminologia religiosa era comum naquela época e não apenas no meio das letras: «Amor à arte não é a expressão exacta! Havia que dar-lhe antes o nome de *fé*, uma fé da qual Vincent foi o mártir!».476 Finalmente, referindo-se aos momentos que precederam a sua morte, quando Rimbaud foi transportado de Harar até à costa africana, deitado numa liteira, Miller afirma que essa

---

<sup>472</sup> Por exemplo, o escritor Edmund White, em *Genet*, Barcelona, Debolsillo, 2006 (tradução espanhola), na p. 215, afirma: «Rimbaud tinha identificado Baudelaire como o primeiro de uma série de poetas visionários («O primeiro *voyant*, rei dos poetas, um verdadeiro deus»); nessa cadeia, Genet foi o último apóstolo».

<sup>473</sup> Antonio Muñoz Molina, «Un santuario para Mark Rothko», *El País*, suplemento *Babelia*, 10 de Abril de 2010, p. 7.

<sup>474</sup> Henry Miller, *El tiempo de los...*, pp. 7, 9, 11, 15, 38, 50 e 93.

<sup>475</sup> *Idem*, pp. 53-54.

<sup>476</sup> *Idem*, p. 54.

«jornada que pode comparar-se ao Calvário»,<sup>477</sup> que o poeta de *Iluminações* estava «a preparar o seu próprio calvário. Embora talvez nem ele próprio o compreendesse, a sua conduta identifica-se, não raro, com a do santo que luta por dominar a sua própria natureza selvagem. Cegamente talvez, parece estar a preparar-se para aceder à graça divina [...]».<sup>478</sup>

Em síntese: este fenómeno de transferência da linguagem religiosa para o mundo das letras, em que o território profano da literatura é investido de uma lógica eminentemente cristã e onde as imagens dos escritores passam a incluir características muito próximas da experiência religiosa – a renúncia, o alheamento em relação aos rumores triviais da vida, o desinteresse pelas distinções e pelo poder, a dedicação total, quase de monge ou de eremita, lembrando a figura evangélica da ascese (a excelência como algo que só se encontra fora dos caminhos conhecidos e à margem das comunidades instituídas, que exige uma separação física e uma renúncia ascética às mundanidades) –, é um elemento central para a compreensão da figura do maldito.

## 2.12. A glória póstuma

Indissociável da lógica da incompreensão é o deslocamento para a posteridade do momento do sucesso ou da consagração. Assim, a valorização da posteridade, que adia a glória para mais tarde, sobrepõe-se à valorização do reconhecimento imediato. Quando alcançada em vida, esta última pode ser desacreditante. O sucesso demasiado rápido é sempre suspeito, podendo significar uma adequação às normas, uma reprodução da tradição instituída (logo, incapacidade ou falta de vontade de a transformar). Como dizia Jorge Luis Borges em «Pierre Menard, autor do Quixote», incluído em *Ficções*: «A glória é uma incompreensão e talvez a pior».<sup>479</sup> Imputar a alguém um desejo de glória, nesta acepção, é fazer recair sobre ela o descrédito. Era isso certamente que levava muitos escritores a fazer afirmações como esta de David Mourão-Ferreira: «Sim, queria ser escritor, mas não era a ideia do êxito nem a ideia da celebridade o que me interessava».<sup>480</sup> Ou ainda hoje Francisco José Viegas: «[...] um

---

<sup>477</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>478</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>479</sup> Jorge Luis Borges, *Ficções*, Lisboa, Livros do Brasil, 1972, p. 55.

<sup>480</sup> Em *Colóquio/Letras*, nº 145/146, edição dedicada ao autor, Julho/Dezembro de 1997, p. 19.

desejo de glória rápida e de sucesso literário, que são coisas altamente deploráveis em literatura. Um escritor deve estar a salvo dessas coisas [...]».<sup>481</sup>

Segundo Heinich, o caso Van Gogh representa também a sagração deste outro traço definidor do artista moderno, igualmente indiciador da apropriação da teologia cristã por parte da arte, da influência do Cristianismo como sistema de explicação e do papel dos valores religiosos na fundação do conceito de maldito: a ideia de que o fracasso ou o insucesso se podem converter, posteriormente, em sucesso, ou seja, a noção de prémio passa da terra para o céu (reconhecimento póstumo). Trata-se, no fundo, de uma versão laica do drama da morte e ressurreição, fazendo da arte um mundo onde, tal como nos Evangelhos, os últimos têm o direito de pensar que um dia serão os primeiros.<sup>482</sup> Quer isto dizer que a glória legítima é aquela que chega a um autor depois da sua morte, sem que antes quase ninguém o tivesse proclamado um génio (como sabemos, no mundo da literatura as ressurreições ou reconhecimentos póstumos são frequentes, significando uma espécie de segunda vida artística do autor). Por outras palavras, a dimensão soteriológica tradicionalmente assumida pela fé religiosa no mais além foi apropriada pela arte através da crença na posteridade: o insucesso (e a miséria e o sofrimento) é algo relativo, temporário, algo que no imediato deve ser suportado com base na convicção de que o reconhecimento acabará por chegar, que a incompreensão dos contemporâneos pode ser uma promessa de reconhecimento futuro (podemos dizer, portanto, que o escritor maldito simboliza simultaneamente o fracasso e o êxito, a queda e a ressurreição). Há assim uma postergação da gratificação ou, se quisermos, uma sacralização *post mortem* da marginalidade.

A ordem é assim para aguentar, mesmo que o trabalho não seja reconhecido ou se veja coberto de opróbrio, mesmo que implique uma «descida aos infernos», porque esse é o exame supremo da arte, a prova que permite distinguir os «abençoados pelo dom».<sup>483</sup> Esta transferência para a posteridade exige, portanto, «disposições ascéticas»,

---

<sup>481</sup> Francisco José Viegas, «Carta do Editor», *Ler*, nº 29, Inverno de 1995, p. 3.

<sup>482</sup> Foi literalmente o que disse Rodrigues Pena, em «Certos profetas da literatura», *Jornal de Notícias*, suplemento literário, 29 de Agosto de 1968, p. I e II: «É habitual vermos nas lutas que se terçam à volta dos assuntos da literatura decretar que este romancista hoje muito lido será amanhã ilegível, que, em contrapartida, o autor ignorado de um outro romance, terá no futuro a sua hora de exaltação. (...) basta recordar muitos dos laureados do prémio Nobel para reconhecermos o acerto da asserção bíblica – *os últimos serão os primeiros* (...)»

<sup>483</sup> Apenas um exemplo desta doutrina. Em *Youth*, J. M. Coetzee diz: «Se por agora tem de ser desconhecido e ridículo, deve-se a que o destino do artista é sofrer o anonimato e o ridículo até ao dia em que se revelam os seus verdadeiros poderes» ou ainda, traduzindo uma velha máxima bíblica – muitos são

ou a «paciência dos mártires», como diz Heinich, pois só isso permite aturar a dor e a vacuidade do presente. E assenta numa oscilação entre o ideal cristão de humildade e de imortalidade religiosa, por um lado, e o ideal humanista de glória e de imortalidade profana, por outro.<sup>484</sup>

Em *Poètes maudits*, Verlaine refere essa posteridade redentora que colocará as coisas no seu devido lugar, ou seja, que recompensará com a imortalidade os génios esquecidos. A partir de Verlaine, o escritor maldito é também aquele desconhecido que não publicou nada ou que pouco publicou (como Rimbaud), injustamente ignorado em vida pelos seus contemporâneos (quase todos eles uns ingratos), mas reconhecido depois da morte e abençoado pela posteridade (o sucesso literário, regra geral, não é, não deve ser vivido neste mundo). Isto, além de dar sentido à queda e ao sofrimento, mostra que o espírito (através da arte) é mais forte que a morte. Trata-se, uma vez mais, como disse Bourdieu, da «mística crística do “artista maldito”, sacrificado neste mundo e consagrado no além», na verdade uma «transfiguração em ideal, ou em ideologia profissional, da contradição específica do modo de produção que o artista visa instaurar».<sup>485</sup> Uma contradição, ou paradoxo, de que faz parte, segundo Bourdieu, essa «reciclagem histórica» (que é feita por imitação, por citação, por rejeição, por derisão, etc.).

Significa isto que qualquer elemento dessa história pode servir, a qualquer momento, de referência, de modelo ou de contra-modelo para fundar a legitimidade de uma obra. A reivindicação de uma herança prestigiada, sendo característica de qualquer campo intelectual, tem aqui uma outra importância, dada a necessidade de justificar socialmente um estilo de vida excepcional, ou seja, anómalo, anormal, excêntrico,<sup>486</sup> etc. Henry Miller evocou Rimbaud para dizer que, «como ele, eu também desprezava os prémios e as recompensas que me outorgavam e fui expulso várias vezes da escola devido ao meu mau comportamento».<sup>487</sup> Antonin Artaud, para defender a sua obra, situou-se muitas vezes na companhia dos mentalmente sobredotados que se tornaram loucos: Hölderlin, Nerval, Nietzsche e Van Gogh. Na literatura, tal como em muitas

---

os chamados e poucos os eleitos –, «por cada grande poeta há uma nuvem de poetas menores, como mosquitos zumbindo ao redor de um leão».

<sup>484</sup> Heinich, *La Gloire de Van Gogh...*, p. 216.

<sup>485</sup> Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte...*, p. 105.

<sup>486</sup> O termo «excêntrico» começou a ser utilizado com sentido figurado, em França, a partir de 1830. Cf. Daniel Sangsue, «Vous avez dit excentrique?», *Romantisme*, n.º 59, 1988.

<sup>487</sup> Henry Miller, *El tiempo de los...*, p. 21.

outras áreas da vida social, existe um culto dos mortos – a relação entre desgraça e génio é confirmada por uma multidão de grandes escritores do passado, também eles ignorados ou desprezados em vida mas postumamente reconhecidos–, que actua sobretudo como mecanismo de legitimação. Deste modo, o sucesso não se mede pela duração da vida humana em termos biológicos mas pela eternidade do nome: da prosperidade passa-se para a posteridade. Quer dizer, a miséria e solidão do presente encontram consolo na esperança da permanência futura das obras, na crença do reconhecimento póstumo, da sua própria eleição ou vocação, desse sentimento de ter sido «chamado», o que transforma a actividade da escrita numa espécie de mística.

Esta projecção no artista dos modelos religiosos cristãos aproximou, pois, estes dois universos, que passaram a ter propriedades comuns: a inspiração, a vocação, a revelação, a consagração a uma missão, a renúncia ascética, o sacrifício, a autenticidade, a indiferença para com o sucesso material ou mundano, o desprezo em relação ao presente, a projecção no futuro, etc. Critérios que tanto caracterizam a experiência religiosa, pelo menos na concepção original do cristianismo, como a experiência artística da modernidade. No entanto, que o estético se tenha investido de características religiosas, que se tenha verificado uma deslocação de certas disposições religiosas para o mundo artístico, não autoriza uma qualquer confusão entre estes dois domínios sociais. É certo que na celebração dos objectos artísticos foram aplicadas fórmulas tradicionalmente religiosas, de tal maneira que a religião e a arte passaram a partilhar determinadas práticas.

Isso não quer dizer, porém, que o esquema religioso sirva, *a priori*, como chave ou categoria explicativa, nem que a arte se tenha tornado numa religião, em concorrência com outras existentes no mundo. Nem que o «amor pela arte» seja explicável, apenas, como uma espécie de veneração religiosa. Tão-pouco deve ser visto como uma mera imitação, com o artístico a copiar o religioso. Na verdade, trata-se de pensar o fenómeno da admiração dos artistas geniais, à semelhança do culto dos santos ou da celebração dos heróis, como uma expressão cultural do fenómeno mais geral da idolatria. Por outras palavras, o esquema religioso pode ser aplicado ao mundo da arte porque ajuda a revelar as características do instinto de devoção do ser humano, que tanto pode ser por um objecto religioso ou artístico, por um feito ou acto heróico, etc. Nesse sentido, tanto a «arte» como a «religião» devem ser consideradas, acima de tudo, como construções mentais responsáveis por organizar a percepção de fenómenos que,

sob diferentes formas, são comuns a diferentes universos. Aliás, outro aspecto que permite falar de «paradigma» no caso de Van Gogh é o facto dessa representação se ter generalizado a outros casos. Heinich fala mesmo de um «efeito Van Gogh, na medida em que as propriedades atribuídas ao pintor holandês foram transpostas para outros artistas, de tal modo que o paradigma Van Gogh permitiu reler, com o filtro do motivo da incompreensão, os outros grandes nomes da história de arte, tanto os do passado como os do futuro. Além disso, foi transferível para outros domínios artísticos, por exemplo, o tema da «obra inacabada» – os criadores impedidos de realizar a sua obra devido ao seu desaparecimento prematuro, vítimas de uma doença ou de qualquer outra tragédia – e do «artista incompreendido», categorias mentais tornadas comuns e naturalizadas, permitiram uma reinterpretação não apenas da vida dos pintores impressionistas mas também de todo o artista supostamente maltratado em vida, aplicando tanto ao caso da música (Mozart morreu com 35 anos), da poesia (Rimbaud morreu com 37) ou do cinema (Jean Vigo morreu com 29 anos).<sup>488</sup>

Em suma, a transferência de conceitos teológicos para as representações literárias está intimamente relacionada com a emergência de uma nova concepção de escritor. Depois de analisadas aqui algumas das suas manifestações, percebe-se melhor, julgamos, o surgimento de um corpo abstracto e autónomo de princípios, atributos, normas e características que estiveram na base das instituições literárias modernas, as responsáveis, desde então, pela configuração do comportamento dos indivíduos que passariam a encarná-las.

### **2.13. O efeito Van Gogh**

É portanto sobre o modelo religioso do profetismo e da santidade que se começa a impor a apologia vanguardista dos inovadores, ou seja, da figura do génio precursor ou do revolucionário pela sua arte, ambos revoltados, não por um qualquer espírito de oposição, mas devido à incompreensão da sociedade. As biografias de Van Gogh, segundo Heinich, representam a consolidação dessa tendência para projectar as disposições religiosas na criação artística ou a primeira personificação bem sucedida daquilo que Philippe Junod designa como «sacralização do campo estético»: «A sacralização do campo estético [...] é um facto genérico desde o início do século XIX.

---

<sup>488</sup> Heinich, *La Gloire de Van Gogh...*, p. 210.

O culto da arte desemboca no culto do artista, incensado como deus na terra, santo, herói, ou profeta, através do jogo de uma série de práticas, de formas e de rituais tipicamente religiosos: comemorações solenes, invocações, orações, peregrinações e adoração de relíquias e de santuários [...].»<sup>489</sup> Em síntese, Van Gogh tornou-se o epónimo da figura crística da perseguição do sábio não reconhecido em vida.

O que faz a especificidade do «profeta» Van Gogh é o facto de, com ele, se ter consolidado essa ligação entre duas tradições heterogéneas: a artística e a religiosa. Desde logo, através do sentimento de culpa colectiva pelo sofrimento infligido no indivíduo talentoso, um tema familiar ao catolicismo. Esta associação entre autosacrifício individual e falta colectiva é um dos princípios constitutivos da tradição cristã. Sacrifício e injustiça, culminando em morte prematura, elementos necessários para a formação do mártir. Sacrifício porque se consagrou ao progresso da arte enquanto bem comum; injustiça porque os contemporâneos não souberam reconhecer o seu valor, contribuindo assim para a sua destruição. A sociedade, em particular os seus representantes no mundo especializado da arte – os marchands, os historiadores, os críticos, os conservadores dos museus –, porque não o soube reconhecer em vida, começou a sentir-se em dívida para com o artista. A necessidade de expiar essa culpa, de reparar essa injustiça, ajudaria a explicar o «fenómeno Van Gogh» no século XX, ou seja, a corrida à aquisição dos seus quadros, comprados a preços exorbitantes. Esse processo assumiu características próprias do modelo religioso: primeiro a «revelação» (do talento), depois a «conversão» (dos críticos), por fim a difusão em grande escala das «reliquias» (reproduções de imagens e objectos) e a criação de lugares de culto ou de «peregrinação» (a casa onde o artista nasceu ou morreu, o hospital onde esteve internado, as visitas à campa, etc.).<sup>490</sup> A juntar a isso, a inflação biográfica e o proselitismo, claramente com uma ressonância religiosa, de certos especialistas – as autoridades em arte –, dos quais depende, tal como na tradição hagiográfica, onde a santidade só é autêntica na condição de ser reconhecida pelas autoridades eclesiásticas, a legitimidade e o culto dos artistas. Resultado: de desviante e desconhecido, Van Gogh tornou-se um renovador estilístico, um profeta e um mártir. Este novo paradigma

---

<sup>489</sup> Philippe Junod, «(Auto)portrait de l'artiste en Christ», em *L'autoportrait à l'âge de la photographie*, catálogo da exposição com o mesmo título do Museu cantonal de Belas-Artes de Lausanne, 1985, pp. 7-8.

<sup>490</sup> Por exemplo, a profissão de conservador de museu é, segundo Heinich, uma forma moderna e laica da burocracia religiosa descrita por Max Weber.



assinala, na opinião de Heinich, a entrada da culpa no mundo artístico, um tema – a culpa da sociedade – que mais tarde se tornaria um lugar-comum.

Para Heinich, foi à «lenda de Van Gogh» que o símbolo da loucura dos artistas injustamente esquecidos foi buscar a sua matéria-prima, tendo-se tornado mesmo, em termos mais genéricos, no mito fundador do artista maldito, onde a degradação presente atesta a grandeza futura, ao mesmo tempo que testemunha a pequenez da sociedade, culpada de não ter sido capaz de reconhecer, em vida, o seu talento extraordinário. Opinião partilhada por Raymonde Moulin, para quem «a inadaptação social de Gauguin, a doença e o suicídio de Van Gogh, as condutas desviantes de Montparnos contribuíram, pelo menos tanto como as dificuldades financeiras associadas aos inícios dos grandes mestres, para forjar o estereótipo do artista maldito».<sup>491</sup> É nesse sentido que Heinich o considera como «modelo», pelo menos segundo a definição de Max Scheler, onde o modelo é esse «valor encarnado numa pessoa, numa figura que flutua sem cessar na alma do indivíduo ou do grupo. [...] Não são os “chefes” que determinam a escolha dos modelos, mas são, pelo contrário, os modelos actualmente existentes que, juntamente com outros factores, fazem decidir quem escolheremos como chefe e que chefe escolheremos».

À ideia de ascese e de renúncia acima referida falta, porém, a figura evangélica da obediência, nunca ou raramente evocada nas biografias e nas auto-imagens dos escritores. Condição essencial da integração na comunidade cristã, a obediência está nos antípodas daquilo que faz a grandeza do artista, precisamente a recusa de se submeter às normas e de obedecer aos cânones ou à tradição. Princípios que conduzem à solidão e ao sofrimento, mas também à excelência e à glória.<sup>492</sup> O conceito de maldição nasceu na mesma época – meados do século XIX – em que se impôs essa função subversiva da literatura e em que surgiu a voga da representação do escritor como um ser absolutamente livre, um provocador e um transgressor, um navegante solitário que não se adapta aos esquemas estabelecidos, cuja trajectória individual o afasta dos seus coetâneos e cuja excepionalidade o condena à incompreensão. A própria imagem romântica do génio desconhecido assentava num antagonismo insuperável entre a

---

<sup>491</sup> Raymonde Moulin, *Le marche de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967, p. 33. Sobre a emergência da noção de «artista maldito», veja-se ainda Philippe Junod, «Voir et savoir, ou de l'ambiguïté de la critique», *Etudes de lettres*, série IV, tomo 3, Lausanne, Abril-Junho, 1980, pp. 1-41.

<sup>492</sup> É esse princípio que está na base de afirmações como esta: «a grandeza criativa vai sempre a par com a singularidade, a dissensão, a controvérsia, a solidão. Sempre, sem excepção», Manuel Maria Carrilho, «Saramago Feliz», *Diário de Notícias*, 24/6/2010.

imensa maioria da população e o artista impertinente, sublime e excêntrico, que se alimentava apenas de si próprio e do seu mundo. Quer dizer: todo o criador autenticamente inovador é aquele que contraria as normas admitidas, que se enfrenta à opinião comum e à *doxa* dos seus contemporâneos, contribuindo para as transformar.

## **2.14. A arte como vocação**

Estando estruturadas em torno dos sofrimentos dos grandes criadores consagrados à arte e redimidos na posteridade, as biografias surgidas no decurso do século XIX, género então tornado bastante popular, são outro exemplo do parentesco estabelecido entre os fenómenos artísticos e os fenómenos religiosos. Mas não só. Para além disso, as biografias servem também de indicador para outros dois processos relacionados com esse novo modelo de artista: em primeiro lugar, o prestígio conquistado pela actividade artística; em segundo lugar, a tendência histórica da personalização da criação, ou seja, a evolução do juízo estético da obra para a pessoa.

Para se perceber o primeiro aspecto, ou seja, a valorização progressiva da arte nas sociedades ocidentais, devemos ter em conta a passagem de um modelo artesanal da criação para um modelo vocacional. Uma evolução, aliás, que veio provar, segundo Heinich, depois de analisada a história do estatuto dos artistas do Renascimento até ao século XIX, que a arte não está consubstancialmente votada à singularidade.<sup>493</sup> É o desconhecimento desta história, por exemplo, que explica certas posições anacrónicas que, retrospectivamente, tendem a tratar como «tipos» representativos da sua categoria os artistas excepcionais do passado. Muitos imaginam erradamente, entre os quais se incluem alguns especialistas de arte, que o conjunto dos artistas da Renascença beneficiava de um estatuto análogo ao de Leonardo, Rafael ou Miguel Ângelo, cuja singularidade fazia deles excepções e não casos típicos.

Heinich começou por reconstituir as condições em que foi criada, em Paris, em meados do século XVII, a Academia real de pintura e de escultura, que tinha na sua génese uma reivindicação de um estatuto «liberal» para as artes da imagem. Com o objectivo de entender todas as consequências dessa reivindicação, considerou vários factores, como o papel das instituições, a influência do contexto político, a reorganização das hierarquias, a transformação dos públicos, a evolução das normas

---

<sup>493</sup> Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

estéticas, e ainda a semântica dos termos. Estes elementos permitiram-lhe descrever as mutações do estatuto do artista, que podem ser resumidas em três tipos de regime de actividade que se sucederam e que, provavelmente, se sobrepuseram: o regime artesanal do ofício, dominante entre a Idade Média e o Renascimento; o regime académico da profissão, que reinou do absolutismo até à época impressionista; e o regime artístico (no sentido moderno) da vocação, surgido na primeira metade do século XIX (mas que conheceu o seu esplendor no século XX). A Idade Clássica (1640-1780), em particular, foi um período fundamental para a autonomização da imagem do artista. De facto, a profissionalização e a institucionalização da arte, combinadas com os efeitos da «curialização», que caracterizavam o sistema ou movimento académico, permitiu uma libertação da actividade artística (passagem das artes mecânicas, manietadas pelos constrangimentos corporativos, às artes liberais, isto por volta de 1680), uma hierarquização das práticas, abriu caminho à autonomização dos critérios de qualidade artística, que a partir do século XIX começam a estar ligados cada vez mais aos julgamentos dos pares, ou seja, passam a ser definidos a partir do interior do próprio meio de especialistas, o que conduziria posteriormente, também, à profissionalização das funções de intermediário, como o crítico, etc.

A partir do romantismo, impôs-se um regime vocacional, que a pouco e pouco se foi estendendo até ser aplicado a toda a actividade artística. Ter uma vocação – um termo, como se sabe, que não é específico da arte, aplica-se também à religião e a profissões como a medicina – significa, em sentido estrito, sentir-se chamado a exercer uma actividade, não como cálculo de interesses ou como obediência a convenções ou obrigações, mas como um desejo pessoal, interior, de abraçar uma carreira para a qual uma pessoa se sente feita e para a qual foi destinada, implicando um investimento total do criador. Não estranha, por isso, que em 1946, questionado sobre «como se tornou escritor», o romancista Afonso Ribeiro respondesse: «movido por um imperativo de ordem íntima, ou vocação, se prefere, a que dificilmente saberia ou poderia furtar-me».<sup>494</sup>

Este novo regime estabeleceu naturalmente novos requisitos ou critérios na avaliação da qualidade das obras: individualidade, originalidade, autenticidade, inovação, inspiração, dom, etc. Ao contrário da Renascença, estes temas não são

---

<sup>494</sup> «Como se tornou escritor», entrevista a Afonso Ribeiro, em *Informação Literária*, vol. 1, nº 8, Maio de 1946, p. 172.

isolados e atípicos, mas sim normais, aplicáveis a todos os aspirantes a artistas, em reacção à figura do profissional quase burocratizado que se tornara dominante no regime académico, que promovia a standardização, a normalização e a imitação das regras. A realização mais elevada deste regime vocacional, tornado a norma em matéria artística, foi a noção de génio, que a partir do Renascimento, depois de importantes modificações ao longo da história, começou a significar a capacidade de realizar coisas extraordinárias, até que na época romântica se consolidou como o critério supremo da qualidade dos artistas, englobando todos os outros (de tal maneira que no século XX passou a ser «normal» qualificar de genial os artistas). A concepção romântica do génio desconhecido é um sinal mais da emergência, no século XIX, de uma nova concepção da excelência artística e de um novo estatuto do artista, uma palavra, esta última, que mudou de conotação: de descritiva torna-se avaliativa, carregada de juízos de valor positivos. Tudo isto aponta, portanto, para uma metamorfose identitária. A partir de então, os artistas são vistos como um grupo de prestígio e as suas obras objecto de grande estima.

Um indicador dessa valorização do termo artista foi o surgimento, a partir dos anos de 1830, de ficções literárias que tinham como heróis ou personagens principais os artistas, um fenómeno desconhecido no passado, muitos deles malditos e geniais.<sup>495</sup> Por exemplo, nas obras de Balzac<sup>496</sup> e de Zola, entre outros, encontramos modelos de artistas que se consagram e sacrificam à sua arte, onde a actividade artística é pensada como relevando de uma vocação (e não mais de uma aprendizagem) e a excelência, em vez de ser definida como a capacidade de dominar os cânones, aparece como algo singular: neste novo quadro de representações, é precisamente (e paradoxalmente) pela sua singularidade que ele se torna representativo dos valores de um grupo e de uma profissão.

Esta passagem do paradigma artesanal da Idade Médica para o profissional que regia a época académica e depois para o vocacional, – recusa explícita de ver a arte como um ofício –, prova a utilidade, segundo Heinich, da perspectiva histórica em sociologia: por um lado, revela-nos que o desejo de glória, considerado a partir do

---

<sup>495</sup> Para a análise deste fenómeno e apreciação dessas descrições romanescas, veja-se Nathalie Heinich, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

<sup>496</sup> Heinich considera *A obra-prima desconhecida* (1831), de Balzac, o momento inaugural da arte pela arte, porque foi a primeira ficção literária, em França, a ter como herói um pintor – o jovem Poussin –, que corresponde ao paradigma do artista romântico, e como tema especificamente a pintura, tratando-se a partir de temas como o mistério da criação, o dom inato, a marginalidade da boémia, etc.

século XIX como um objectivo impuro para um artista, era uma motivação perfeitamente admissível na Renascença; por outro lado, mostra que a arte não esteve sempre votada à singularidade.

Este surgimento do paradigma vocacional não significa, como é óbvio, que os anteriores tenham desaparecido, apenas que um predomina sobre o outro, coexistindo num sistema que opõe, em particular, dois regimes axiológicos: o «regime de comunidade», que comanda a excelência artesanal e profissional, e o «regime de singularidade», que comanda a excelência artística, onde nenhum colectivo (instituições, grupos ou normas) interfere entre o criador e a sua criação, e que rejeita a imitação das tradições constituídas ou dos modelos existentes para valorizar a expressão das experiências inéditas e originais.

## **2.15. Personalização da criação**

Entre as diferentes características do quadro vocacional (do ponto de vista do estatuto da actividade) e do regime de singularidade (do ponto de vista da ética ou da axiologia) figura a personalização crescente da produção artística. Trata-se de uma tendência histórica que levou a uma confusão entre o juízo estético da obra e o juízo ético sobre a vida do artista. Na sua história do conceito de «génio», Edgar Zilsel mostra como o valor artístico, atribuído inicialmente às obras, começou progressivamente a ser transferido para o próprio criador.<sup>497</sup> Embora no Renascimento a arte estivesse submetida a um conjunto de regras e de convenções colectivas, e houvesse ainda uma certa hostilidade, por exemplo, contra a proximidade psicológica entre autor e personagem ficcional, com o primeiro a reflectir-se na segunda, reconhecendo-se nela – por exemplo, Cervantes em relação à picaresca – é possível identificar, já nessa época, o início do processo de individualização da criação, com alguns artistas a tentarem exprimir o seu mundo interior e a serem concebidos em sentido individual.

Segundo Zilsel, o próprio movimento académico lançou as bases da futura personalização das actividades criativas, em particular na pintura e na escultura, visível na importância crescente atribuída à assinatura e ao surgimento de biografias de pintores e de escultores. Porém, seria apenas a partir da época romântica, com o seu ideal de arte como expressão de uma interioridade pessoal, que a arte começou a ser

---

<sup>497</sup> Edgar Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Minuit, 1993 (1ª ed. 1926)

sistematicamente ligada à personalidade do criador, «num duplo movimento de deslocação da obra para a pessoa – o interesse pela obra engendra um interesse pela pessoa – e de personalização da obra – que tende a ser tratada como uma pessoa».<sup>498</sup> Essa personalização da grandeza artística estava bem patente na tradição das hagiografias consagradas a certos artistas, onde a qualidade da obra era imputada, em grande medida, à exemplaridade da sua vida. A qual se destacava pela sua intensidade, fruto quase sempre de um grande sofrimento: o talento fora do comum é acompanhado de uma experiência de excessos que conduzem, invariavelmente, à dor (que o artista aguenta por amor à arte). Daí surgiu todo um discurso crítico centrado no conhecimento e na valorização da vida do autor como chave para perceber a obra, a qual passa a depender da ideia do autor como «como ego atormentado».<sup>499</sup> Assim, ao critério técnico ou estético de excelência na criação acrescenta-se um critério ético de excelência na conduta de vida.

Na opinião de Heinich, ao mesmo tempo que o lugar de criação e de admiração passa a incluir a pessoa do criador, a própria obra tende a ser tratada também como uma «pessoa» (uma segunda forma de personalização da criação).<sup>500</sup> Ou seja, passa-se a atribuir às obras características específicas que a singularizam e a tornam insubstituível, algo que se manifesta muito claramente no plano comercial, na incrível valorização económica de tudo o que resta do artista, as obras e quaisquer outros vestígios, que adquirem o estatuto de «reliquias» e tornam-se objecto de «culto». Por exemplo, a importância extraordinária concedida à assinatura e aos manuscritos, paralela ao desenvolvimento da noção de autenticidade, de singularidade e de originalidade, ao descrédito que recaiu sobre a noção de cópia (a distinção clara entre original e cópia começou a impor-se no decurso do século XIX) e ao surgimento da palavra plágio (que apareceu em França na segunda metade do século XVIII).

A popularidade, no século XIX, do género biográfico, que se torna uma forma de reconhecimento do «grande escritor» e onde se inclui não apenas a multiplicação de biografias mas também a edição de autobiografias, de epistolografias e de diários pessoais, a larga difusão de material fotográfico, etc., é um excelente indicador não só do prestígio adquirido pelos artistas, como também do fenómeno da avaliação dos

---

<sup>498</sup> Nathalie Heinich, «Entre oeuvre et personne: l'amour de l'art en regime de singularité», *Communications*, vol. 64, n° 64, 1997, pp. 153-171.

<sup>499</sup> Susan Sontag, *Bajo el signo de...*, p. 24.

<sup>500</sup> *Idem*.

percursos de vida, que permite a passagem à posteridade da sua história pessoal e institui a exibição da intimidade no espaço público como algo normal. As figuras salientes da arte e da literatura deixam de ser apenas autores de obras inovadoras para se transformarem, igualmente, em autores de biografias singulares, de formas inéditas e pessoais de ser reconhecido como artista, de tal modo que a criação, além de literária, tem também de ser biográfica e identitária. A invenção individual é, portanto, uma característica maior do regime da arte como vocação. E, nesse sentido, o artista grande é aquele que inventa algo fora da norma não apenas na sua obra mas também na sua própria vida e cuja singularidade assenta no seu carácter único, insólito, e na capacidade de inovação a todos os níveis. O papel da personalização na concepção moderna do valor artístico foi assinalado por Raymonde Moulin: «Opera-se uma transferência da obra para o autor [...]. O acento é deslocado do carácter único da obra para o carácter único do artista, os artistas passam a estar constrangidos a diferenciarem-se uns dos outros a todo o preço.»<sup>501</sup>

Paralelamente, se o que conta é a expressão de uma personalidade, mais do que a produção de obras para deleite do público, o conceito de beleza perde importância como critério de avaliação da qualidade das obras, tornando-se uma finalidade secundária. Logo, para compreender um escritor, mais que uma sensibilidade estética, é necessário perceber como é que ele viveu, assim como para se ser um escritor «autêntico» é preciso viver como os grandes escritores, uma exigência – ampla experiência de vida – que passará a distinguir os artistas dos universitários, os criadores dos críticos, os aventureiros dos burocratas. Esta «personalização» da criação em regime de singularidade – a sobreposição do interesse pela obra e do interesse pela pessoa – conheceu a partir do final do século XIX uma dupla encarnação, artística e literária, no destino invulgar de dois criadores contemporâneos um do outro: Van Gogh e Rimbaud. O primeiro, como vimos, assinala o momento fundamental da instauração desse novo modelo de artista, no duplo sentido de «padrão» de valor e de «exemplo» a seguir. Heinrich refere-se mesmo, a propósito de Van Gogh, a um «novo paradigma»,<sup>502</sup> porque o seu caso cristaliza, senão um consenso, pelo menos uma nova norma, uma nova *doxa*

---

<sup>501</sup> Raymonde Moulin, «La genèse de la rareté artistique», *Ethnologie française*, VIII, nº 2-3, 1978, p. 249.

<sup>502</sup> Heinrich chama-lhe mesmo um «novo paradigma» segundo a terminologia de Thomas Kuhn, ou seja, «como uma nova definição do sentido comum da normalidade, que traça uma linha de separação das águas entre duas concepções de artista, uma tradicional, a outra moderna», *La Gloire de...*, p. 208.

em matéria de representação do artista,<sup>503</sup> onde estão intrinsecamente ligadas a experiência vital e a criatividade do artista. A singularidade e o sacrifício da vida, por um lado, a originalidade da obra e sua incompreensão, por outro lado, tornam-se os grandes temas das hagiografias dos artistas. Embora não tenha sido o único nem o primeiro artista a ser reconhecido por ambas as dimensões, pela singularidade biográfica e pela excelência profissional, Van Gogh encarna essa «mudança de paradigma», aglutinando tendências até então latentes, dispersas ou ainda não totalmente concretizadas. Como já foi dito antes, a excepcionalidade não era um fenómeno inédito na história da arte, que sempre integrou personalidades fora do comum (por exemplo, Leonardo Da Vinci ou Miguel Ângelo). O que muda com o paradigma vangoghiano é que a «anormalidade» já não é valorizada a título de exceção, mas de regra: princípio de excelência aplicável *a priori* a todo o artista, a «normalização do anormal» faz com que a normalidade, em arte, esteja fora das normas. Assim, no domínio das artes, como no domínio literário (o caso Rimbaud), a grande característica da modernidade é esse desdobramento do interesse pela arte, em que através da sua vida fora do comum o escritor confere grandeza à sua obra, e vice-versa, ou seja, através da construção de uma obra original ele confere também grandeza à sua vida.<sup>504</sup>

Se um artista pode ser grande pela sua vida como pelas suas obras, nada impede que ele o seja sobretudo pela vida e não tanto pelas obras, fazendo-se com que a reputação do autor supere a reputação da sua produção literária. Assim, passa a ser possível opor a grandeza da personalidade do autor à mediocridade das competências como escritor, tornando-se a pessoa mais conhecida que a sua obra. A questão que se levantou, a partir de então, foi que em muitos casos se privilegiava o indivíduo em detrimento da própria obra, sendo esta eclipsada pela vida do seu criador. Este «personalismo psicológico» ou simplesmente «psicologia da criação» – focalização nas características psicológicas e biográficas do artista, na verdade a origem do interesse pela obra –, que alimentou muitas biografias, procurava estabelecer relações entre as peculiaridades de uma vida e de uma personalidade com as particularidades de uma obra, sendo estas explicadas por aquelas.

Contra esta redução da obra à pessoa, contra a preponderância da dimensão biográfica, desproporcionada em relação à importância original da obra, alguns autores

---

<sup>503</sup> *Idem*, p. 211.

<sup>504</sup> *Idem*.



e críticos defenderam que a vida jamais consegue dar acesso ao sentido da obra (por exemplo, o *Contre Saint-Beuve* de Marcel Proust). Para eles, o objecto de admiração deve ser, exclusivamente, a obra de arte, encarada numa perspectiva puramente estética, onde o valor artístico é um fim em si mesmo, dotado de autonomia, não redutível às «anedotas» biográficas. É nesta ordem de ideias que devem ser entendidos os ataques, no interior do mundo erudito, por parte de muitos exegetas, ao «mito do artista maldito» ou o «culto popular do artista maldito», por ocultar a obra em benefício da pessoa. O surgimento do «escritor maldito» foi pois acompanhado de um trabalho de demarcação relativamente ao privilégio concedido à pessoa (caro aos psicólogos) em favor de um privilégio atribuído à obra (caro aos estetas formalistas). A esta última posição, assente numa espécie de hermenêutica que admite apenas as determinações internas ao texto e que se interessa exclusivamente pelas suas técnicas específicas e pelas suas características intrínsecas – só isso permite ao crítico descobrir o sentido da obra – chama-lhe Heinrich «mística da criação». Mística porque deixa subentendida a ideia da «humildade do inspirado» – um simples mediador ou intermediário –, opondo-se à vaidade daquele que está mais preocupado em satisfazer necessidades narcísicas ou mundanas. Neste sentido, o autor deve afastar-se ou mesmo desaparecer para deixar a literatura falar e brilhar por si própria, para que a imagem do escritor não se sobreponha à obra.

Quando um poeta como Herberto Helder se nega a conceder entrevistas e a deixar-se fotografar, preferindo a sombra e rejeitando todos os faustos públicos, tornando-se assim numa espécie de «homem invisível», é dentro dessa lógica que devemos analisá-lo: desligar-se do seu objecto para melhor reafirmar a pureza da sua forma. Ou então como uma forma de protesto que pretende romper a dinâmica das trocas e das relações entre os agentes do meio literário. Esta atitude, que pode ser vista tanto como uma denúncia do culto das celebridades, onde o valor da pessoa é anterior ao valor da obra (e a causa da admiração desta última), como da imagem romântica do artista boémio, que também se centra na vida da pessoa, mais que na obra, e cuja perspectiva da criação assenta na inspiração, mais que no trabalho – era essa denúncia que explicava a postura do pintor Balthus, que Heinrich analisou num dos seus textos definindo-a como «valorização paradoxal, anti-romântica, da despersonalização do artista»<sup>505</sup> –, essa atitude de denúncia, dizíamos, é também ela susceptível de aparecer

---

<sup>505</sup> Nathalie Heinrich, «Entre oeuvre et personne...»

como fonte, precisamente, do fascínio que se pretende condenar. Afinal, não há culto mais puro e mais profundo que o culto por aquilo que não se conhece. Não ter cara nem corpo diviniza.

Fatalmente, a «presença ausente» é outra forma de se destacar da condição comum, tal como o prestígio de um escritor se pode medir, também, em função da sua inacessibilidade (casos de J. D. Salinger ou Thomas Pynchon). Será que o criador, ao ocultar deliberada e ostensivamente a sua personalidade, não acaba também por centrar parte da atenção sobre si próprio? A verdade é que, a pouco e pouco, a crítica foi-se apropriando dessa postura para criar mais uma figura de excepção (concorrente talvez do «maldito»), de tal maneira que a distância entre o escritor e o mundo passa a ser aceite e valorizada pela crítica: a grande obra faz-se na solidão e fora da sociedade. E as suas esquivas, a sua resistência face ao jogo mediático, em suma, o seu silêncio e mistério tornam-se um elemento constitutivo fundamental da sua figura autoral, conferindo uma imagem imaterial, de ser intangível, quase mítico. Para isso acontecer, porém, o escritor deve ter acumulado, antes, suficiente capital simbólico. Só assim é que o seu afastamento moral pode ser gerador de prestígio. Só assim é que dizer «não concedo entrevistas» ou «recuso-me a aparecer na televisão» tende a aumentar o respeito dos especialistas e dos pares (no início da sua carreira, Herberto Helder, por exemplo, deu entrevistas e deixou-se fotografar). Como diz Heinich, a recusa das mundanidades assumem não raro a forma de uma premissa da eleição pelo dom: «com efeito [...], a criação em regime de singularidade impõe privilegiar a realização da obra – cuja avaliação deve ser deixada à arbitragem do tempo, onde se joga a posteridade – relativamente ao sucesso da pessoa – que depende do espaço relacional, onde se joga a notoriedade».

Porque se limita, regra geral, à esfera restrita do meio literário, este fenómeno testemunha uma ruptura entre discurso erudito e discurso do senso comum, entre especialistas e profanos, outra das consequências do «efeito Van Gogh» e da aplicação à arte de uma ética da excentricidade. A oposição entre obra e pessoa só pode ser compreendida verdadeiramente se tivermos em conta essa hostilidade entre discurso erudito, que privilegia a análise da obra extraordinária, e o discurso do senso comum, que privilegia a hagiografia do artista famoso (estigmatizada pelos meios eruditos como uma forma de alienação típica dos meios populares). Na condição, como sublinha Heinich, de não confundirmos erudito com elite e senso comum com popular, desde

logo porque essa distinção é produzida, justamente, pelos eruditos, os principais detentores dos recursos discursivos, que estabelecem essas diferenças na base de uma superioridade implícita da elite em relação ao comum, ou popular, que consideram inferior. A condenação do culto da personalidade pertence, como dizia Bourdieu, ao arsenal de estratégias de «distinção» dos dominantes, que assim mantêm o controlo das categorias estéticas e das formas de hierarquização das obras.

Mais do que entre dominantes e dominados, devemos considerá-la uma oposição entre duas formas de distinção, dois princípios opostos de imputação da grandeza artística, em suma, dois regimes de excelência que fazem parte do meio literário: um que prefere o ponto de vista das obras e que se legitima na demarcação crítica relativamente às práticas comuns, outro que é mais personalista, que assenta na admiração e celebração da pessoa, no mérito do autor da obra. Dois regimes de valorização que se enfrentam sobretudo em torno da questão biográfica.

## **2.16. Conclusão**

Filósofo perseguido, poeta desgraçado ou malgrado, poeta maldito (a que poderíamos juntar o boémio, o esteta, o dândi, o autor de culto), figuras colectivas que foram surgindo no imaginário literário e que reactivaram narrativas mais antigas e operaram uma unificação de várias tradições. Arquétipos literários que o tempo moldou de diferentes maneiras e que moldaram, de uma forma ou outra, a vida intelectual dos últimos séculos. A soma dessas representações sucessivas desenha uma remodelação da paisagem mental e uma progressiva afirmação do literário como um mundo à parte.

Os modelos foram mudando mas a sua essência continuou a ser, mais ou menos, a mesma. As imagens sucederam-se, o vocabulário modificou-se, certos termos ou expressões foram progressivamente substituídos por outros, mas as representações, os tópicos e os conteúdos a eles associados mostram que existe uma continuidade dinâmica ao nível da retórica. Na realidade, as mudanças nas imagens não se sucedem como os actos de uma tragédia, antes misturam-se, sobrepõem-se, articulam-se como camadas geológicas: as novas camadas vão cobrindo as concepções mais antigas através da conjugação de representações diferentes. No fundo, trata-se de actualizações particulares de uma mesma ideia, ou de um movimento onde cada ideia surge como recombinação e transformação de outras já existentes ou formuladas anteriormente, graças à influência

do contexto social (incitando o imaginário literário a responder às necessidades e aos problemas de cada época ou a aproveitar as oportunidades estruturais que vão surgindo) e da tradição (a literatura existe também, apesar de tudo, através de formas que têm a sua tradição e a sua lógica de desenvolvimento).

Estes conceitos apontam também para os diferentes momentos de um processo complexo de institucionalização e de interiorização de um novo modelo de escritor e de um novo sistema de valores literários (com as suas consequências ao nível da identidade e das interacções), isso numa época, lembre-se, de fortalecimento do estatuto do escritor e em que a literatura se tornava cada vez mais auto-reflexiva, mais consciente da sua autonomia. Assim, mais do que uma expressão linguística bem sucedida, o «maldito» foi o desenlace e a coroação de um pensamento colectivo, uma construção intelectual que permitiu ao meio literário tomar consciência da sua identidade. Ao mesmo tempo, põe em evidência a interacção entre as transformações da estrutura social e das estruturas mentais. O maldito é a manifestação de uma transformação social, reflecte um processo de transformação cultural e, simultaneamente, é a manifestação de um tipo diferente de personalidade produzida por essa mesma transformação.

Dir-se-ia mesmo que foi em torno das características do maldito, reais ou fictícias, que se constituiu a imagem do escritor ideal. Porque, em certo sentido, a figura do maldito é a representação de um ideal colectivo de grupo e é utilizado pelos actores do meio literário, não raro, como pretexto ou ponto de partida para uma reflexão sobre a função do escritor e a sua relação com a sociedade. Por isso, o maldito é a encarnação simbólica e exacerbada daquilo que significa a palavra escritor. Exacerbada porque pressupõe uma espécie de zelo pela literatura levado até ao último excesso, implicando um compromisso ético com os valores mais especificamente literários. Parafraseando Durkheim, por vezes é necessário partir do patológico para compreender melhor o normal.

Como disse Heinrich, o «maldito» foi a expressão de uma série de deslocamentos nos valores artísticos: da obra para a pessoa, da normalidade para a anormalidade, da conformidade para a excentricidade, do sucesso imediato para incompreensão e, depois, para a posteridade. São estas, em resumo, as grandes características do regime de singularidade.<sup>506</sup>

---

<sup>506</sup> Nathalie Heinrich, *La gloire de...*

## **Capítulo 3. Génese e evolução do «maldito» em Portugal**

### **3.1. A construção cultural do maldito no século XIX**

As palavras, como vimos, não são naturais, pelo contrário, têm uma história. Assim, chegados a este ponto, importa perceber como é que o conceito de maldito e os temas a ele associados surgiram no imaginário cultural português. Partindo do sentido que actualmente lhe é atribuído ou do estatuto dos seres a que esse rótulo é aplicado – criadores dotados de um talento excepcional, consumidos pela sua inadaptação, perseguidos e incompreendidos pelos seus contemporâneos –, procedemos a uma primeira tentativa de investigação genealógica, onde se traça, genericamente, a invenção da identidade do maldito em Portugal, a sua evolução e variações históricas. Onde algumas das perguntas que se pretende responder são qual a imagem que o meio projecta do escritor maldito? Que traços caracterizam o maldito? Como é que essa categoria é utilizada (ou manipulada) pelos actores? E será que se trata de um conceito que fez o ritmo de um tempo e o escritor assim rotulado uma espécie de membro de uma «cultura desaparecida»?

Querendo nós perceber como é que o termo foi aparecendo, a pouco e pouco, nos discursos e se impôs como horizonte de significados para os aspirantes a escritores e adquiriu o valor de lugar-comum para os autores, os especialistas e os críticos, saturando as suas representações mentais e literárias, esta é uma história não dos malditos mas da noção de maldito em Portugal, não das suas obras mas da produção e difusão da imagem de um tipo novo de escritor. Consequentemente, é também a análise de uma certa concepção do escritor e da sua função social – que concepção do escritor nos é transmitida pelas formas da representação do maldito? – e das suas múltiplas manifestações nas auto-representações da literatura ao longo dos dois últimos séculos.

Sabemos que o sucesso social dos conceitos se deve quase sempre a certas condições históricas de possibilidade; sabemos que quando se discute a recepção de ideias ou de movimentos intelectuais se dever ter em conta a discrepância temporal entre o país de origem dessas ideias e aquele em que elas são lidas, em particular a estrutura específica do campo literário que as acolhe. E, dentro deste, que é importante distinguir as diversas agências de mediação, cada qual desempenhando um papel específico, que é também influenciado pela sua posição relativa no campo. Há os

tradutores e as traduções, há a reacção dos críticos do tempo e o diferente impacto ou prestígio social de cada um deles, mas também dos jornais onde escrevem, que não raro reagem com base num determinado código estético, no que se segue a recepção crítica dos escritores inspirados pelo modelo literário estrangeiro; há o debate crítico que emerge da produção teórica que muitas vezes acompanha a fundação de um grupo literário. Porém, como o nosso objectivo se restringe, aqui, à descrição do aparecimento de uma ideia, pouca atenção prestaremos a esses aspectos.

O termo «maldito» só se popularizou realmente, em Portugal, no século XX, quando a maré surrealista chegou até nós. No entanto, desde o início do século XIX, pelo menos, que encontramos vários discursos, em obras literárias e na imprensa, onde é possível identificar fragmentos daquilo que viria a ser a crença literária no «escritor maldito», entre outros aspectos, as ligações entre génio ou grandeza literária e certos elementos biográficos, como a pobreza, o sofrimento, o desprezo ou incompreensão da sociedade, a glória póstuma, ou seja, que associavam o mérito criativo com a infelicidade e a desgraça. Portanto, embora a palavra ainda não fosse utilizada de forma explícita, as características que esse conceito, posteriormente, passou a abarcar não eram de todo ignoradas. Na verdade, aquilo a que se chama maldito em literatura é um feixe de traços semióticos historicamente determinados cuja coerência é construída (e raramente demonstrada) com base em exemplos e relatos de vida, verídicos ou fictícios, invocados para demonstrar a pertença de um «escritor» à categoria da maldição. Uma narrativa onde a vida e a obra (espelho uma da outra) do verdadeiro criador valem menos pela regularidade, o bom comportamento e a perfeição que pela audácia e pela sua radical originalidade, frequentemente na origem de grandes dramas existenciais.

Os textos, as obras e os nomes aqui referidos dão conta da recepção de um discurso e da sua lenta penetração no nosso país, ao mesmo tempo que participam na construção do mito em Portugal, ou seja, foram responsáveis pela familiarização do público leitor com uma nova imagem do escritor que estava a ser construída na Europa. Tratando-se de um país católico, periférico e pouco desenvolvido, percebe-se que entre os traços responsáveis pela progressiva definição e diferenciação do escritor enquanto grupo, com uma identidade própria, tenha sobressaído, pela sua insistência, a ideia de «pobreza», associada primeiramente ao poeta central do nosso cânone, Luís de Camões (uma imagem transmitida pela tradição popular ao longo dos tempos, com base

provavelmente na descrição de Diogo do Couto depois do seu encontro com o épico em Moçambique: «tão pobre, que comia dos amigos».<sup>507</sup>

Ora, logo no século XVIII encontramos alguns traços que mais tarde seriam incluídos na lista de atributos do maldito. Nicolau Tolentino, conhecido sobretudo por se servir da escrita para pedir dinheiros e favores, associando a pobreza (que derivava da ausência de reconhecimento) à glória póstuma, referia Camões como exemplo maior: «A ocupação de poeta // é nobre por natureza; // mas todo o ofício tem ossos, // e os deste são a pobreza. // Os dentes do bom Camões // sejam fiéis testemunhas: muitas vezes esfaimados, // não acharam senão unhas. // Depois que seus frios olhos // se fecharam no hospital, // logo as filhas da Memória // lhe ergueram busto imortal. // De que serve honra tardia? // Bem sei que o rifão vem torto, // mas faz lembrar a cevada // que se deu ao asno morto.»<sup>508</sup>

Bocage foi dos primeiros a irmanar-se com Camões no destino dramático:

Camões, grande Camões, quão semelhante // Acho o teu fado ao meu, quando os cotejo!  
// Igual causa nos fez, perdendo o Tejo, // Arrostar co sacrílego gigante; // Como tu,  
junto ao Ganges murmurante, // Da penúria cruel no horror me vejo; // Como tu, gostos  
vãos, que em vão desejo, // Também carpindo estou, saudoso amante. // Ludibrio, como  
tu, da Sorte dura, // Meu fim demandando ao Céu, pela certeza // De que só terei paz na  
sepultura. // Modelo meu tu és... mas, oh tristeza!... // Se te imito nos transe da  
Ventura, // Não te imito nos dons da Natureza.<sup>509</sup>

Como é sabido, Bocage, tal como Tolentino, utilizou frequentemente a própria miséria e sofrimento – verdadeiros ou forjados, pouco interessa aqui – como tema da sua obra. É conhecido o poema onde Bocage, que pagava muitas vezes com versos os jantares em que era admitido, se retrata como maltrapilho, como «chuchado moço, // Mantido às vezes de sucinto almoço, // De ceia casual, jantar incerto». Em variadíssimas ocasiões, o poeta compadece-se da sua dura situação e refere-se a si próprio na terceira pessoa do singular: «o infeliz Bocage», «o vate infeliz», «o malfadado Elmano». Considera-se mesmo predestinado para a desgraça: «Lembrem-te as feias, ululantes Fúrias // Postas em torno do meu berço infausto; // Das ígneas fauces contra mim vibrando // Hórrido agouro.»

Numa época muito marcada ainda por reduzidas oportunidades tanto de formação como de carreira – no século XVIII, os recursos de sobrevivência e as

<sup>507</sup> *Da Ásia*, Década VIII, capítulo XXVIII

<sup>508</sup> Nicolau Tolentino, *Sátiras*, selecção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa, Lisboa, [s.n.], 1960, 2ª edição, p. 11.

<sup>509</sup> Bocage, *Sonetos* (introdução de Hernâni Cidade), Lisboa, Bertrand, s. d., p. 117.

possibilidades de alcançar alguma independência resumiam-se ao mecenato, às traduções e à pertença a uma academia ou arcádia –, a boémia e a miséria material faziam parte do horizonte mais que provável daqueles que se dedicavam às letras. De resto, se tantas vezes descreve a sua pobreza – «Sei versos de tristeza urdir somente (...) Pela voz da indigência eles te imploram» –, se em tantas ocasiões refere «a mão pesada e forte // Que de rastos me leva ao precipício», vendo-se inclusivamente como «Té dos mais desprezíveis desprezado», Bocage também diz que a penúria é a «morte do estro», que «nas garras da indigência as Musas morrem», que para a criação poética a indigência é «obstáculo mais duro» que a riqueza. Dito de outro modo, nesse final do século XVIII e inícios do XIX, ainda não estavam reunidas as condições para que fosse possível pensar nesses termos, ou seja, associar a pobreza à genialidade.

Com as lutas liberais, que forçaram muitos dos nossos intelectuais ao exílio, a recepção de ideias vindas do estrangeiro intensificou-se. É assim que vamos encontrar o *Camões* de Garrett, publicado em Paris, onde estava exilado, no ano de 1825 (e só depois em Lisboa, em 1826). Nesse texto, considerado o introdutor do romantismo literário em Portugal, Garrett narra-nos a história do autor d'*Os Lusíadas* centrando-se no tema do poeta genial que tudo sofreu e que a pátria deixou morrer na miséria.<sup>510</sup> Ao longo do poema, Garrett descreve a «escabrosa senda» de Camões, os seus dias «contados por desgraças»,<sup>511</sup> que se podem resumir numa palavra, fome – «a fome alfim».<sup>512</sup> Vítima da inveja dos «ímpios bonzos» e do «ódio dos validos»,<sup>513</sup> no fim da vida Camões socorreu-se dos peditórios do escravo javanês António: «De porta em porta tímido esmolando // Os chorados ceitis com que o mesquinho, // Escasso pão comprar. *Dai, Portugueses, // Dai esmola a Camões*. Eternas fiquem // Estas do estranho bardo memorandas, // Injuriosas palavras, para sempre // Em castigo e escarmento conservadas // Nos fastos das vergonhas portuguesas.»<sup>514</sup> O último canto é dedicado ao abandono de Camões, «desamparado dos amigos, do rei, da pátria indigna». Garrett sublinha e denuncia o desprezo a que «o humilde nome do esquecido

---

<sup>510</sup> Segundo António José Saraiva, o tema do poema é o «herói romântico insatisfeito e vagabundo, da predileção de Byron» (poeta que Garrett leu entusiasticamente em Inglaterra, aí exilado em 1823 depois do golpe da «Vilafrancada», que aboliu a Constituição de 1822), na introdução a *Camões e D. Branca*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1970 (3ª edição), p. 8.

<sup>511</sup> *Camões de Almeida Garrett*, apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária de Teresa Sousa de Almeida, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, p. 186.

<sup>512</sup> *Idem*, p. 189.

<sup>513</sup> *Idem*, págs. 182 e 185.

<sup>514</sup> *Idem*, p. 189.



vate»<sup>515</sup> fora votado, nomeadamente através das perseguições e injustiças que lhe foram movidas. E as acusações repetem-se: «Mísero Portugal!», «Infeliz pátria!», «mansão de lágrimas e dores» – As letras o dizem», «Raça d'ingratos!».<sup>516</sup> O poema termina, finalmente, com «Nem o humilde lugar onde repoisam // As cinzas de Camões, conhece o Luso».<sup>517</sup>

Este interesse por Camões, diga-se, não era novidade na época: em 1817, o Morgado de Mateus publicou em Paris a sua edição especial de *Os Lusíadas*, precedida por um estudo sobre a vida de Camões; no mesmo ano, Domingos Bomtempo compôs a sua *Missa de Requiem Op. 23 (À Memória de Camões)*, que foi estreada num concerto privado em 1919 em Paris; Domingos Sequeira, exilado em França, expôs no Salão do Louvre, em 1824, *A Morte de Camões*. É pois neste espírito de revivalismo pela figura do poeta d'*Os Lusíadas* que devemos integrar, desde logo, a obra de Garrett. Assim como é imprescindível ter em conta a sua posição e a sua trajectória política e literária. As suas passagens por Inglaterra, onde tomou contacto com as ideias românticas – em 1929, durante o seu segundo exílio, Garrett publicou em Londres *Lírica de João Mínimo*, uma colectânea de poesias onde declarava, com de ironia, que «todos sabem que para se adquirir este nome [de poeta] em Portugal é necessário andar maltrapilho [...]»<sup>518</sup> –, mas também por França, o que lhe permitiu ter um conhecimento directo dos modelos literários franceses, plasmados nas obras de Vítor Hugo, Alfred de Musset, Lamartine ou Vigny, e ainda por Bruxelas, onde foi cônsul-geral e onde leu Goethe, Schiller e Herder, influenciaram as opções narrativas e estéticas, tipicamente românticas, de Garrett, patentes no privilégio que concedeu aos temas da história nacional (*Um Auto de Gil Vicente*, *Filipa de Vilhena*, *O Alfageme de Santarém* e *Frei Luís de Sousa*), na sua tentativa de universalizar temas da literatura local ou folclórica, como S. Frei Gil (tal como Goethe fizera com a lenda do Dr. Fausto), no trabalho de recolha de poesia popular portuguesa (*Romanceiro e Cancioneiro Geral*) ou no próprio estilo, marcado pela espontaneidade e simplicidade da linguagem falada.

Esta óptica, porém, não nos explica as razões que poderão ter levado Garrett a adoptar essas influências. Dizer que o exílio, porque contribuiu para o alargamento e actualização dos conhecimentos dos emigrados (bem como daqueles que em Portugal

---

<sup>515</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>516</sup> *Idem*, págs. 191, 193 e 194 respectivamente.

<sup>517</sup> *Idem*, p. 194.

<sup>518</sup> Almeida, Garrett, «Notícia do autor desta obra», *Lírica de João Mínimo – Fábulas e Contos – Sonetos – Odes Anacreônticas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984, p. 8.

recebiam notícias deles), foi o grande responsável, também não é suficiente. Na verdade, há outras explicações, julgamos, que talvez ajudem a perceber melhor o papel de Garrett na introdução do romantismo em Portugal. Desterrado em França por razões políticas e proveniente de um espaço literário periférico no contexto da literatura europeia, o que conjuntamente com o seu estatuto de «imigrante» o colocava numa posição de dupla dependência cultural, Garrett utilizou Camões como um instrumento para reforçar a sua posição dentro do país, por um lado, e para entrar na competição literária internacional, por outro. De facto, numa literatura que não gozava de especial reconhecimento no exterior, Camões era a grande excepção: além de ser o poeta português mais amplamente citado e louvado por quase todos os grandes autores europeus, como Torquato Tasso (que lhe dedicou um soneto), Baltasar Gracián, Lope de Vega, Cervantes, Góngora, John Milton, Voltaire, Goethe, Richard Burton, Schlegel, Humboldt, etc., era também o mais traduzido no estrangeiro (só no século XVIII sugeriram várias traduções para o francês, o inglês, o polaco, o holandês, o alemão, etc.).<sup>519</sup> Só isso explica que depois, durante o século XIX, a representação de Camões e da sua vida atormentada de mártir e génio incompreendido, desprezado pela sociedade (o simbolismo da figura de Camões ganhava ainda mais força quando era sublinhada a coincidência da sua morte com o «desastre» de Alcácer-Quibir, ou seja, com a perda de independência de Portugal: «Ao menos morro com a pátria», escreveu Camões a D. Francisco de Almeida), se tenha vulgarizado na Europa romântica.<sup>520</sup>

Naquela época, marcada pela influência do romantismo e do nacionalismo alemães, nomeadamente de autores como Herder, para quem a «grandeza» e a «importância» de uma literatura se media pela autenticidade dos seus maiores escritores do passado, a pobreza e o sofrimento de Camões – considerado, a partir do século XIX, a alma da cultura portuguesa – eram a melhor prova de que Portugal existia literariamente, que dispunha de uma literatura nacional: tinha desenvolvido um génio próprio, tão fecundo e digno como os das outras nações. Assim, reivindicar Camões como a nossa maior riqueza literária e como a voz da consciência nacional, estabelecendo um vínculo entre o povo e a figura de Camões – *Os Lusíadas* são, nesse

<sup>519</sup> Tradução alemã parcial. A primeira versão integral para alemão surgiu em 1806 e 1806, da responsabilidade de Herse.

<sup>520</sup> Sobre este assunto, veja-se por exemplo Anna Kalewska, «Camões as a Romantic Hero: Biography as “the model of heroism” in the literature of Romanticism in Poland», em Beata Elżbieta Cieszyńska, *Iberian and Slavonic Cultures: Contact and Comparison*. Lisboa, CompaRes, 2007. pp. 27-32; ou George Monteiro, *The presence of Camões: influences on the literature of England, America, and Southern Africa*, Kentucky, University of Kentucky Press, 1996.

sentido, um texto que capta o âmago da nação portuguesa – fazia parte duma estratégia de reconhecimento cultural do país. Portanto, Garrett apoiou-se no prestígio de Camões não apenas para consolidar o seu próprio estatuto, mas também, e sobretudo, para combater a posição inferior da literatura portuguesa no contexto europeu, pois o poeta d’*Os Lusíadas* era o nosso único autor capaz de nos introduzir, apesar do nosso atraso, na competição literária internacional.<sup>521</sup> Não será, portanto, que a preocupação de Garrett com a reabilitação de Camões teve também origem nesses factores de natureza social, nomeadamente o desejo de proporcionar aos nossos escritores (com o próprio Garrett à cabeça) um lugar singular no espaço internacional da literatura?

E há ainda a considerar o subtexto político (sabe-se como no século XIX, na época dos nacionalismos europeus, a literatura foi utilizada como um dos fundamentos da «razão política», tendo esta contribuído para o reconhecimento social da primeira e vice-versa). Em primeiro lugar, a interpretação mais óbvia do *Camões* de Garrett: no seu retrato do poeta d’*Os Lusíadas* como um exilado (dentro do próprio país), Garrett deixava subentendida uma explicação para a sua própria condição de expatriado em Paris (a certa altura, Garrett apresenta-se como «proscrito e pobre»,<sup>522</sup> assimilando assim o seu destino ao destino de Camões). Por um lado, confrontado com a necessidade de encontrar uma justificação para a sua própria situação de exilado, Garrett situou-se no espaço literário nacional na mesma posição que Camões; por outro lado, consciente da dependência política e cultural de Portugal, aproximou-se da corrente cultural dominante na Europa – o romantismo – e começou a distanciar-se, esteticamente, da tradição ainda dominante em Portugal – a Arcádia ou o neoclassicismo –, ou seja, defendeu uma literatura especificamente portuguesa, onde não cabiam os modelos clássicos nem a mitologia pagã, e reivindicou uma originalidade nacional. Consciente da «nova ordem literária» europeia, que derivava da revolução operada por Herder<sup>523</sup> nas hierarquias e nos pressupostos da grandeza artística, assente agora na capacidade de representar a «alma» do povo com recurso às línguas populares, Garrett contribuiu decisivamente para introduzir em Portugal uma nova concepção de escritor – por exemplo, o relevo que deu à vida de Camões deixa subentendida a importância dos elementos biográficos na atribuição do mérito – e impôs novas

---

<sup>521</sup> Sobre esta questão, veja-se Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001 (ed. original de 1999).

<sup>522</sup> *Idem*, Nota B ao canto I, p. 200.

<sup>523</sup> Pascale Casanova, *La República...*

condições à forma de existir em termos literários, a qual passaria a implicar, para os pretendentes a ocupar uma posição no meio, a recusa das correntes dominantes (lógica posterior das vanguardas).

A relação de Garrett e Herculano com o romantismo, como se sabe, não estava isenta de alguma ambiguidade: influenciados pelo iluminismo setecentista, eram ambos críticos, por razões morais e ideológicas, da «dimensão negra» do romantismo, representada por Byron, cuja leitura, segundo o autor de *Eurico, o Presbítero*, «só produz, em geral, descoroçoamento ou antes desesperação», deixando «no coração um peso insuportável».<sup>524</sup> Na realidade, o seu empenhamento e a sua intervenção na regeneração social e política do país não se coadunavam com esse «romantismo nocturno».<sup>525</sup> Para Herculano, por exemplo, «A dor, a privação, todos os males humanos, todas as necessidades pesam do mesmo modo sobre o engenho. A virtude da abnegação, o ânimo para lutar com a miséria e ainda para viver na estreiteza não são mais comuns no homem de letras do que nos outros homens».<sup>526</sup> Nessa altura, ainda os intelectuais se consideravam vocacionados para regenerar a pátria, ainda oscilavam, como disse Maria de Lourdes Lima dos Santos, oscila entre o populismo (ou ideal de democratização da cultura) e o aristocratismo imaginário ou idealizado (que vê os escritores como visionários ou profetas com a missão de dirigir as massas).<sup>527</sup> Herculano, que defendia que a escrita era uma espécie de sacerdócio, dizia que o escritor era o novo representante do poder espiritual, que vinha revelar «os mistérios, as harmonias do universo», pelo que era «ao mesmo tempo homem de trabalho e evangelizador da civilização e do progresso».<sup>528</sup> Sobre a inspiração poética, dizia que

---

<sup>524</sup> Alexandre Herculano, «Poesia. Imitação – Belo – Unidade», em *Opúsculos*, vol. V, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Porto, Presença, 1982, p. 45 (publicado originalmente no *Repositorio Literario*, 1835, no nº 11, 15 de Março, pp. 84-88). Nesse texto, Herculano considerava-se romântico mas não no sentido «impróprio» do termo, ou seja, enquanto defensor da «irreligião», da «imoralidade» e de «quanto há de negro no coração humano». A esses chama-lhes «seita miserável», com excepção para Byron, «o Mefistófeles de Goethe lançado na vida real», que apesar do seu «cepticismo absoluto» e da sua «negação de todas as ideias positivas», era um «génio», um «monumento espantoso dos princípios do génio quando desacompanhado da virtude», de tal modo que, embora então muito aplaudido, acabaria, na sua opinião, por ser esquecido.

<sup>525</sup> Sobre isto veja-se Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Intelectuais portugueses...*; e José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, s.d., vol. I, 2ª parte, em particular o segundo capítulo, intitulado «A Cultura Romântica. Fontes, Referências e Contradições».

<sup>526</sup> Alexandre Herculano, «Da propriedade literária e da recente convenção com França. Ao Visconde d'Almeida Garrett», em *Opúsculos*, vol. I, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Porto, Presença, 1982, p. 235.

<sup>527</sup> Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Intelectuais portugueses...*

<sup>528</sup> Alexandre Herculano, «Da propriedade literária e da recente convenção com França. Ao Visconde d'Almeida Garrett», em *Opúsculos*, vol. I, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Porto, Presença, 1982, pp. 232-233.

revelava «a origem celeste» do poeta – a tradição das «ideias santas que devem estar gravadas no espírito de todos aqueles que têm pátria, família e deus, está confiada às almas dos poetas» – e sobre o génio que é «como um Deus»,<sup>529</sup> daí que, segundo ele, devessem aceder ao poder. É esta auto-avaliação dos intelectuais quanto ao seu papel na sociedade que permite falar da «transferência de um modelo aristocrático».

Na verdade, muitos intelectuais apresentavam-se, sem o assumirem explicitamente, como uma espécie de nova aristocracia, cuja superioridade, justificada divinamente como antes com a nobreza, assenta no saber, com a diferença de que agora qualquer um podia aceder a essa «classe», além de que o poder, nas mãos dos intelectuais, passava a ser exercido no interesse de todos.<sup>530</sup> A. P. Lopes de Mendonça, na mesma linha que Herculano, defendia que «O poeta [...] é o piloto que descobre a estrela no azul dos céus [...], é o elemento espiritual lançando à face da sociedade a vergonha do seu repouso – à face das classes privilegiadas, a injustiça do seu domínio: o poeta, é vate também – é profeta [...]».<sup>531</sup> Esta concepção religiosa da literatura tinha na base, verdadeiramente, uma crítica à visão comercial ou burguesa da literatura, algo que Herculano deixara bem clara na sua oposição à lei da propriedade literária, assim como Lopes de Mendonça, segundo o qual a «A literatura exerce-se em Portugal, pela devoção espontânea do talento, e não pelos proveitos, pelas seduções do interesse: não é uma indústria, é um culto, uma religião, uma religião que às vezes não vai mais longe do martírio».<sup>532</sup> Ora esse martírio, se «é um mal, socialmente falando, é um bem inapreciável, em referência à arte. O industrialismo adormece a inspiração – calca o talento às combinações da usura, para que ele não nasceu: a prostituição da arte provém sempre daí. [...] a arte é uma túnica de *Nessus*, é uma longa expiação aqui: coroa de espinhos que ensanguenta as faces».<sup>533</sup> Como se vê, também em Portugal não faltava quem equiparasse a desgraça do génio ao destino de Cristo. Era o que já deixavam antever as citações de A. P. Lopes de Mendonça, que no mesmo texto afirmava

Sabemos que o talento luta, que o talento sofre, que o talento tem os seus momentos de abatimento, e de desconforto, que às vezes se devora a si próprio, como o Prometeu da mitologia, mas o Cristo antes de ressurgir, e partir a pedra da louça guardada pelos

<sup>529</sup> Alexandre Herculano, «Poesia» (publicado em Junho de 1837), em *Idem*, vol. V, p. 136.

<sup>530</sup> Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Intelectuais portugueses...*

<sup>531</sup> A. P. Lopes de Mendonça, *Ensaio de Crítica e Literatura*, Lisboa, Tipografia da Revolução de Setembro, 1849.

<sup>532</sup> A. P. Lopes de Mendonça, «A Poesia e a Mocidade», *Ensaio de Crítica e Literatura*, Lisboa, Tipografia da Revolução de Setembro, 1849, p. 45.

<sup>533</sup> *Idem*.

escravos armados, souou no *Horto*, caminhou pela *Rua da Amargura* e expirou no *Calvário*.<sup>534</sup>

O próprio Camilo, num verso escrito quando estava preso da Cadeia da Relação do Porto, se identificou com Cristo pelo seu destino também maldito: «O Cristo no lenho da dor / infinita / Também foi maldito / da raça precita, / E Cristo era um Deus».

Ora, ao mesmo tempo que conferia um valor exemplar à biografia de Camões, fazendo dela a expressão dos princípios que devem nortear a literatura – parte significativa da obra do poeta fora escrita «com lágrimas», o destino de todo o grande artista<sup>535</sup> e a prova de que as obras de génio são fruto de um sofrimento profundo e autêntico; ao mesmo tempo que descrevia o modo de ser escritor em Portugal, assente em reduzidas expectativas sociais e morais, Garrett lançava uma crítica severa à pátria pela forma como a monarquia pré-constitucional tratava os seus escritores. Como é sabido, o poema foi escrito na época em que os movimentos anti-liberais tinham interrompido o constitucionalismo de 1820, mais a mais por um autor que estivera empenhado politicamente na instauração do liberalismo e que, por isso mesmo, se vira forçado a sair do país. Daí que *Camões* não deve ser vista como uma obra exclusivamente literária, mas também como uma oportunidade para atacar a monarquia que o obrigara ao exílio.

Se é verdade que Camões contribuiu para a afirmação de Garrett, o inverso também é verdade: por um lado, a utilização do autor d'*Os Lusíadas* para fins de crítica cultural e política, iniciada por Garrett, generalizou-se nos séculos XIX e XX; por outro lado, a sua apropriação da tradição popular, de um Camões vivendo de esmolas no fim da vida e morrendo abandonado e sem conforto num hospital tornou-se um modelo e foi amplamente reproduzida (apoiada no epitáfio que D. Gonçalo Coutinho deixou na lousa da sepultura: «Aqui jaz Luís de Camões, príncipe dos poetas do seu tempo: viveu pobre e miseravelmente, e assim morreu o ano de 1579»)<sup>536</sup>. A começar pelo próprio Alexandre Herculano, que na sua intervenção na polémica sobre a «Propriedade Literária», em 1851, disse de Camões que «foi morrer entre as angústias da miséria e do

---

<sup>534</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>535</sup> Em 1839, referindo-se ao objectivo a que se propusera com a publicação de *Camões*, afirmou Garrett: «O pensamento verdadeiro e dominante deste poema é ligar a vida e feitos de Camões como a um fado, a uma sina com que nasceu – a de imortalizar o nome português com o seu poema (...)», *Camões de Almeida Garrett*, apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária de Teresa Sousa de Almeida, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, Nota I, C, III, p. 24.

<sup>536</sup> Epitáfio citado em Aquilino Ribeiro, *Luís de Camões. Fabuloso, Verdadeiro*, volume I, Lisboa, Bertrand, 1958, p. 150.

abandono na pobre enxerga de um hospital».<sup>537</sup> A mesma ideia surge noutros textos, como este intitulado «Elogio Histórico de Sebastião Xavier Botelho»: «Depois de Camões, Bocage foi o nosso primeiro poeta popular; como Camões foi pobre, foi criminoso, e foi malfadado: adormeceu, como ele, muitas vezes no balouçar das vagas do oceano, e como ele orvalhou de lágrimas o pão do desterro, e veio morrer na pátria sobre a enxerga da miséria. Semelhante ao enfermo do Evangelho passou pela terra abandonado, pobre, nu».<sup>538</sup>

Apesar de terem surgido alguns biógrafos e especialistas que contestaram tanto a tese de que Camões não foi reconhecido no seu tempo – Visconde de Juromenha e Wilhelm Storck – como a de que morreu na indigência – Carolina de Michaëlis de Vasconcelos ou Wilhelm Storck –, a verdade é que o século XIX difundiu largamente essa representação do poeta. De facto, são inúmeros os comentários de então onde se reproduzia a crítica do desconhecimento nacional do autor d’*Os Lusíadas* – como Lopes de Mendonça, segundo o qual a grande maioria dos portugueses, incluindo os de certa ilustração, persistia «em ignorância crassa com respeito ao maior dos poetas nacionais e ao poema que simboliza o espírito e a glória da pátria»<sup>539</sup> –, bem como o tema da miséria do épico, regressado à pátria doente e pobre (normalmente em contraste com a sua genialidade), tanto que Camões se tornou um termo de comparação recorrente para caracterizar os escritores considerados «desgraçados», com independência, diga-se, das afinidades literárias. Em 1845, a *Revista Universal Lisbonense*, denunciando a situação difícil em que se encontrava Mendes Leal, «obrigado a dedicar-se a tarefas menores (como traduzir e adaptar obras para o teatro nacional), em vez de se dedicar exclusivamente ao engrandecimento da nossa literatura», António Feliciano de Castilho enumera o martírio dos grandes poetas, cujas necessidades de sobrevivência os levam a «comer às escuras a sua própria alma». Depois, apontando o dedo à sociedade, afirmava: «Que importou ao povo contemporâneo de Chatterton, a morte prematura de Chatterton? ao povo contemporâneo de Gilbert e de Malfilâtre a morte prematura de Gilbert, a morte prematura de Malfilâtre? ao povo contemporâneo de Homero a mendicância de Homero? ou ao povo contemporâneo de Camões, o hospital de

---

<sup>537</sup> Alexandre Herculano, «Da propriedade literária e da recente convenção com França. Ao Visconde d’Almeida Garrett», em *Opúsculos*, vol. I, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Porto, Presença, 1982, p. 232.

<sup>538</sup> *Idem*, tomo IX, p. 218.

<sup>539</sup> Citado em Quirino da Fonseca, *Luís de Camões, o «Trinca Fortes»*, Vila Nova de Famalicão, Tip. «Minerva» de Gaspar Pinto de Sousa & Irmão, 1934, p. 5.

Camões? Tudo o que a esses homens se devia, só lho pagaram depois os vindouros em palavras, lamentando que o egoísmo e indiferença de seus avós os deserdasse do que o génio lhes poderia ter legado».<sup>540</sup> Mas foi nas notas que acrescentou à 2ª edição (1856) do seu drama *Camões* (originalmente publicado em 1850), que Castilho resumiu a imagem que tinha do poeta: «O meu Camões é este com que me criei, [...] que ceia das esmolas de uma pobre [Bárbara], e da mendicidade de um cativo [António], e que para ser enterrado necessita de uma mortalha pelo amor de Deus.»<sup>541</sup> Rebelo da Silva tinha basicamente o mesmo ponto de vista. A propósito de Camões e de Bocage considerava que «Os dois adoeciam da exagerada sensibilidade, que é a coroa de espinhos debaixo da coroa de flores. Almas assim temperadas, no infinito do desejo, e na imensidade da esperança acham o seu martírio».<sup>542</sup>

O próprio sarcasmo e cepticismo de Camilo Castelo Branco em relação à imagem do Camões miserável, de que deixou constância em diversas ocasiões, mostram como ela estava largamente difundida. N’*O Romance dum Homem Rico*, quando Sebastião de Brito conta a Maria da Glória que encontrou o poeta Miguel de Sotto-Maior nos Olivais, diz o seguinte:

Perguntei-lhe o que fazia por ali, e respondeu que viera a Lisboa, e andava visitando os arrabaldes. E o caso é que o rapaz viaja como grão-senhor! Traz criado de libré, e dois bonitos cavalos. Pelos modos, há poetas que têm libré e cavalos». Sebastião é subitamente interrompido pela filha Leonor, apaixonada por Miguel, que lhe diz com grande irritação: «Isso que admira?! [...] o pai não ouviu dizer que ele era filho segundo da casa mais antiga de Vila do Conde! É boa! Querem que os poetas sejam todos uns maltrapilhos, porque Camões, Bocage, Tolentino e outros não tiveram senão versos que mostrar ao mundo!»<sup>543</sup>

Mas se numa obra Camilo afirmava saber «de cor a ladainha dos grandes e verdadeiros poetas. Vejo-os, todos os dias, avocados por alguns literatos coxos, que, no auge de sua modéstia, se equiparam com eles no génio e na desgraça. Não pude ainda convencer-me do infortúnio de Milton, de Camões, de Shakespeare, de Musset e de Byron»,<sup>544</sup> noutra «ele deve saber, visto que é sabido, que os melhores poetas de Portugal [Camões,

<sup>540</sup> António Feliciano de Castilho, «A Pobre das Ruínas», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. IV, n.º 28, 29 de Janeiro de 1845, p. 342.

<sup>541</sup> Citado em Alexandre Cabral, «Luís de Camões – Poeta do Povo e da Pátria», em *Notas Oitocentistas – II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p. 106. De Castilho, aliás, foi a ideia de criar um Campo Elísio português onde sepultar os «os mais ilustres filhos de Portugal», começando por Camões; foi também devido à acção de Castilho na Sociedade dos Amigos das Letras, de Lisboa, que se descobriu o túmulo de Camões na Igreja de Santana; ou ainda a ideia, em 1956, de trasladar para São Vicente os despojos de Camões (que só se realizaria em 1880, com as comemorações do tricentenário).

<sup>542</sup> Rebelo da Silva, «A Eschola Moderna Litteraria. O Sr. Garrett», *A Epoca*, Vol. I, n.º 7, 1848, p. 108.

<sup>543</sup> Camilo Castelo Branco, *O romance dum homem rico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981, p. 113.

<sup>544</sup> Camilo Castelo Branco, *Cenas inocentes da comédia humana*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1972, p. 26.



Bocage, Tolentino], mais por aqui, mais por ali, mendigaram».<sup>545</sup> Acreditasse ou não na pobreza do poeta d'*Os Lusíadas* – sobre isto foi contraditório – a verdade é que Camilo contribuiu para a divulgação da suposta lenda da fome de Camões e sobretudo, em termos genéricos, da imagem do escritor como um miserável, um infeliz menosprezado numa terra «onde Duarte Pacheco e Camões tiveram fome».<sup>546</sup> Lamentando o «mau fim dos grandes espíritos em Portugal», maldizendo «a nação e o governo que deixavam morrer de fome de pão e da pátria o autor de tão doridos queixumes, o exilado Filinto Elísio», uma das personagens de *Agulha em Palheiro* enumera os factos:

Camões morrera sem lençol em que amortilhar-se, e António José da Silva numa fogueira, e Maximiano Torres nos presídios da Trafaria, e Garção na cadeia, e Quita na indigência, e Bocage no desamparo. Sabia-o, e invejava a brilhante desdita de tais destinos, ao passo que os grandes de entendimento rojavam aos pés dos grandes da fortuna seu ignóbil servilismo para não emparelharem na invejável miséria com os Camões e os Bocages.<sup>547</sup>

Esta imagem do escritor faminto e abandonado pela sociedade estava de tal maneira difundida, que Camilo, tentando sobreviver exclusivamente da escrita, se socorreu amplamente dela nos seus constantes e muitas vezes desesperados pedidos de dinheiros. Ora esse seu sofrimento, tal como noutros escritores «desgraçados» que não deixa de citar, devia-se à necessidade de garantir a subsistência material, mas também à «maldição» lançada sobre um escritor como ele, para quem escrever é, sobretudo, uma vocação e um destino: «As letras, meu caro amigo, estragam aqueles mesmos que as amam só pelo prazer que elas causam, e na independência do dinheiro ou glória que podem dar».<sup>548</sup> É esse também o sentido que deixa implícito quando, numa carta a José Barbosa e Silva, diz: «Escrevo sem posses, mas *il faut écrire*, dizia Chatterton».<sup>549</sup> Na sua correspondência, aliás, Camilo fala da «vereda tortuosa da literatura», confessa, «sem afectação de poeta, que me passa o coração uma grande dor», que «A pertinácia com que o infortúnio me persegue é horripelantemente incrível», que é «sem questão o homem que a desfortuna mais persegue neste mundo».<sup>550</sup> Finalmente, pede também a José Barbosa e Silva: «Protege-me; salva-me de lances que não conheces, diz a um

<sup>545</sup> Camilo Castelo Branco, *O senhor ministro*, Lisboa, Vega, 1989, p. 72.

<sup>546</sup> Camilo Castelo Branco, *Carlota Ângela*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1924, p. 146.

<sup>547</sup> Camilo Castelo Branco, *Agulha em palheiro*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1945, p. 14.

<sup>548</sup> Camilo Castelo Branco, *Memórias de Guilherme do Amaral*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1966, p. 16.

<sup>549</sup> Em Alexandre Cabral (recolha, prefácios e comentários), *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. I (com os irmãos Barbosa e Silva), Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 134.

<sup>550</sup> *Idem*, págs. 85, 158, 160 e 173 respectivamente (cartas de 1857).

amigo que não é esta a época em que o génio morre desamparado»<sup>551</sup> ou ainda «Aqui morre-se sem glória, curtindo dores inconsoláveis, insultados, injuriados todos os dias». Compara-se mesmo com outros escritores malogrados: «o sucessivo doer do infortúnio [...]. Tenho compreendido cabalmente a morte de Chatterton e Mallefille».<sup>552</sup> Noutra ocasião, mostra conhecer *Chatterton*, a peça de teatro de Vigny baseada na vida do poeta inglês: «Se bem me recordo, o doutor negro de Vigny dá os poetas como raça sempre maldita pelas potências da terra.»<sup>553</sup> De resto, na pena de Camilo, pela boca das suas personagens, a fome é muitas vezes a musa e o estilete de fogo, a dolorosa bigorna que tira da alma do poeta os versos, e o escritor é quase sempre «sinónimo de vadio, de satírico, de insultador petulante, e de *pinga*»<sup>554</sup> ou é uma «espécie de boémio, que não tinha casa em parte alguma do mundo conhecido»,<sup>555</sup> como Bocage, «o famoso poeta, que era o esfarrapado ídolo do povo, como todos os ídolos do povo, que assim os quer esfarrapados, ou tarde ou cedo os esfarrapa, se eles lhe caem nas mãos bem ajeitados».<sup>556</sup> Sobre o curriculum do já referido poeta valdevinos d'*O romance dum homem rico*, Camilo conta que «Fora ele académico, duas vezes riscado por contumaz na desordem e outros efeitos de vinolência. [...] Entendera ele que o estro da poesia carecia a confirmação da extravagância. Lera de Byron os atrevimentos do génio conformados com os desvarios da vida».<sup>557</sup> Tanto que ser visto no seu convívio podia ser motivo de indignidade: «a funesta notícia, que lhe chegara aos ouvidos, e vinha a ser: o escândalo de ter ido o moço algumas vezes almoçar ao botequim das Parras, em companhia de poetas!».<sup>558</sup> No final, o triunfo do «poeta enfermo, pobre, e decrépito», não raro doloroso e fruto de um martírio, costuma surgir apenas no «céu».<sup>559</sup> Como se vê, as ideias de Camilo sobre a ligação entre «génio e miséria», mesmo que sob a capa do sarcasmo, estavam longe de ser definitivas.

O século XIX português acolheu e repercutiu, em geral, esta nova imagem do escritor desventurado, baseada, como vimos, no exemplo de Camões, mas não só. Outros escritores, como o poeta inglês Chatterton, eram bastas vezes citado na imprensa da primeira metade de oitocentos como modelo do criador inspirado cuja sensibilidade

---

<sup>551</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>552</sup> *Idem*.

<sup>553</sup> Camilo Castelo Branco, *Cenas inocentes da comédia humana...*, p. 26.

<sup>554</sup> Camilo Castelo Branco, *Vingança*, Mem Martins, Livros Horizonte, 1981, p. 89.

<sup>555</sup> Camilo Castelo Branco, *Um homem de brios*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1924, p. 58.

<sup>556</sup> Camilo Castelo Branco, *Agulha em palheiro...*, p. 11.

<sup>557</sup> Camilo Castelo Branco, *O romance dum homem rico...*, p. 116.

<sup>558</sup> Camilo Castelo Branco, *Agulha em palheiro...*, p. 13.

<sup>559</sup> Alexandre Cabral, *Polémicas de Camilo*, vol. I, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 91.

as sociedades materialistas e burguesas sufocam, ao ponto de se poder dizer que citar o nome Chatterton se tornara um lugar-comum, como demonstrou Jorge Miguel Bastos da Silva.<sup>560</sup> Provavelmente, mais do que as obras em inglês de Chatterton, os nossos escritores e jornalistas conheciam sobretudo a personagem das obras de Alfred de Vigny, tanto *Stello* como o drama *Chatterton* (o que só vem reforçar o papel dominante da cultura francesa no Portugal de Oitocentos). Disso se dera conta Pinheiro Chagas, que num texto sobre poetas portugueses votados ao martírio afirmou: «Quem conhecia Chatterton antes de Vigny falar nesse escritor imberbe? Ninguém. O poeta caíra obscuramente num canto da Inglaterra, e, como de costume, a crítica não se tinha dignado tratar dele, e estudar aquela poderosa individualidade, e que apenas balbuciara as primeiras notas dos seus cantos».<sup>561</sup>

Em 1840, o romancista Teixeira de Vasconcelos, fundador e director da *Gazeta de Portugal*, onde Eça de Queirós se estreou como folhetinista, referindo-se a alguns poetas ingleses especialmente maltratados pelos seus contemporâneos, disse: «[...] Milton quase proscrito baixou cego à sepultura; Dryden no fim da sua vida teve de vender o seu talento aos pedaços para se sustentar [...]. Chatterton envenenou-se tendo passado muitos dias sem comer».<sup>562</sup> Depois, em 1843, um artigo anónimo intitulado «A sociedade actual e o suicídio» distinguia o literato (que vê a literatura apenas como um negócio e finge ter emoções), o grande escritor (estudioso, racional e de convicções profundas) e, finalmente, o poeta (sentimental, emotivo, apaixonado, sensível, excessivo, sofre a «doença da inspiração»). Neste último, «Os desgostos, as contrariedades, e as resistências da sociedade humana o lançam em abatimentos profundos, em sombrias indignações, em desolações inevitáveis [...]. Anda como um doente, sem saber por onde [...]. É mister que não se empregue em nenhum trabalho diário e material para ter tempo de escutar os acordes que se formam lentamente na sua alma, e que o ruído grosseiro de um trabalho positivo e regular faria indubitavelmente esvaecer», em suma, «sofre desde que nasce», porque «os sintomas do génio começam a aparecer desde a infância». De repente, o autor pergunta: «Não ouvis esses jovens desesperados, que imploram o pão quotidiano, e cujo trabalho ninguém paga? [...] Não

---

<sup>560</sup> Jorge Miguel Bastos da Silva, «Chatterton no Romantismo Português», em AA.VV., *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2001, pp. 351-365.

<sup>561</sup> Pinheiro Chagas, «Três Poetas», *Ensaio Crítico*, Porto, Viuva Moré, 1866, p. 271.

<sup>562</sup> Teixeira de Vasconcelos, «Mau Fado de Alguns Poetas Ingleses», *O Ramalhete*, Vol. III, nº 122, 4 de Junho de 1840, p. 171.

haverá um albergue, um abrigo, e um pouco de pão para dar a esses homens, que não cessam de idealizar a sua nação? Quando cessaremos nós de lhe bradar: – Enlouquecei, e morrei! – É ao legislador a quem respeita curar esta ferida, uma das mais vivas e mais profundas do corpo social; [...] assegurando ao menos alguns anos de existência a todo o homem, que tiver dado alguma prova do talento divino da inspiração.» Vítima da sua sensibilidade exacerbada e votado à indiferença pela sociedade, o poeta entrega-se à lenta destruição de si próprio. Quando o escuta, porém, a sociedade responde-lhe «Não te compreendo! – E tem razão. Porque as suas palavras apenas são compreendidas de um pequeno número de homens.» Ora, «só com o muito decorrer do tempo, é que a multidão deixa de ser muito prosaica, e de gostar do que é demasiado comum; e só depois de uma instrução lenta e pausada, que lhe derem os espíritos escolhidos, é que poderá chegar lá; entretanto vai calcando debaixo dos seus pés de ferro os talentos que vão brotando, dos quais não ouve sequer os gritos de dor e amargura». Na opinião do autor deste texto, «bom seria que não se deixasse morrer essa espécie de doentes. São pouco numerosos, e não podemos deixar de dizer que valem alguma coisa, visto que o pensamento da humanidade lhes é favorável, e os declara imortais por alguns versos; depois de mortos, em verdade». Na verdade, à sociedade «incumbe melhorar a sorte dessas classes privilegiadas em sua índole, porque Deus lhe deu um pensar mais vivo, um sofrimento mais intenso e doloroso cá neste mundo – a inspiração.»<sup>563</sup>

António Feliciano Castilho, imbuído como vimos do exemplo de Camões e defendendo a literatura como vocação contra a visão mercantilista da mesma, afirmava que os «que seguem as Letras por amor e vocação, e não por comércio e traficância, são raros; e, para se irem aonde a Natureza e o seu destino os hão chamado, têm que vencer obstáculos contínuos, fragosos, assustadores; o desamparo e a penúria; as preferências dos que valem menos; os desdéns, quando não os desprezos, das turbas, a quem tudo que é vivo parece pequeno; as fadigas do estudo; os dias solitários; as noites veladas; a saúde perdida; o testamento vazio; a futura miséria da mulher e dos filhos; as cãs antes da velhice dos anos; a agonia cheia de arrependimentos pelos trabalhos mal empregados e estéreis; a morte antes da hora, e antes de se ter vivido; e para o cadáver um lençol roto, e a caridade da Lei. E só depois de cem ou duzentos anos quatro letras sobre uma

---

<sup>563</sup> s/a, «A sociedade actual e o suicídio», *Museu Pittoresco*, Vol. II, nº 20, 1843, pp. 26-27.

pedra, se já antes disso o sítio dos ossos se não perdeu».<sup>564</sup> Igualmente crítico e contundente, Lopes de Mendonça, nos seus *Ensaio de Crítica e Litteratura*, publicados em 1849, na mesma linha que associa «génio e desventura», afirma que «O poeta – em todos os séculos – em todas as crises – é uma vítima da sociedade».<sup>565</sup> Para o provar, cita o exemplo de Chatterton, que «morreu de fome, porque essa opulenta aristocracia inglesa achava que bastava para que o génio vivesse – aplaudir o génio»,<sup>566</sup> e outros: «desde Byron até Dumas, desde Chateaubriand até Louis Blanc, todos tiveram que lutar com um destino miserando, que Deus manda como expiação do génio».<sup>567</sup> No romance *Memórias dum Doido* (1849), Maurício, personagem principal e poeta, considerado louco porque incapaz de se adaptar ao meio social, foi aparentemente concebido por Lopes de Mendonça à imagem e semelhança de Chatterton, ou seja, como um injustiçado pelos seus contemporâneos.<sup>568</sup>

O poeta inglês era tantas vezes referido na imprensa que não é de estranhar que em 1951, em Lisboa, por iniciativa da sociedade Thalia, em cujas reuniões sobressaía, entre outros, Almeida Garrett, tenha subido ao palco a peça *Chatterton* de Vigny (representada em França, pela primeira vez, em 1835). Dois anos depois, em 1853, a pretexto do tema da prisão de Cervantes, Coelho Lousada desenhou uma galeria de escritores «desgraçados», como Bocage (que foi preso), Camões e Tasso (que foram perseguidos), Ovídio (forçado ao exílio), António José da Silva (morto na fogueira) ou Chatterton, que se suicidou para «não se baixar a mendigar», pretendendo assim demonstrar a tese de que o infortúnio «É o destino dos génios [...]» No final, recorrendo à imagem de Cristo, aponta a glória póstuma como o destino inevitável dos génios incompreendidos: «A aureola de gloria, que os homens conquistam pela inteligência, só lhes vem adornar o crânio, já descarnado ou vertendo sangue das feridas que lhes abriu a coroa de espinhos que a sociedade lhes colocou na cabeça».<sup>569</sup> A moda Chatterton era tal que nos *Serões da Província* (1870) Júlio Dinis o refere em mais de uma ocasião. Em «Os Novelos da Tia Filomena», lembrando melancolicamente as suas

---

<sup>564</sup> António F. Castilho, «Prólogo à tradução do *Judeu Errante* de Süe por Adriano e José Castilho» (Julho de 1844) em *Vivos e Mortos – Apreciações Morais, Literárias e Artísticas*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, ed. 1904, vol. VI, pp. 89-90.

<sup>565</sup> António Pedro Lopes de Mendonça «Pedro de Mello», *Ensaio de Crítica e Litteratura*, Lisboa, Typographia da Revolução de Setembro, 1849, p. 225.

<sup>566</sup> A. P. Lopes de Mendonça, «A Poesia e a Mocidade», *ibidem*, p. 26.

<sup>567</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>568</sup> Sampaio Bruno, em *A Geração Nova*, Porto, Lello & Irmão, 1984, p. 36, defende que foi inspirado no *Chatterton* de Vigny.

<sup>569</sup> Coelho Lousada, «Cervantes», *A Peninsula*, Vol. II, nº 1, 8 de Janeiro de 1853, p. 9.

ambições poéticas de adolescente, o narrador evoca a «invisível atmosfera de poesia e de ideal em que tudo parecia envolver-se a meus olhos, que me fazia conceber um drama, depois de ouvir a narração de um suicídio; [...] que me mostrava um Chatterton em cada escritor pálido».<sup>570</sup> Ou em «Uma Flor de entre o Gelo», onde se fala do «desalento do poeta cujos sublimados anelos o alheiam da vida real, que em seu positivismo o sacrifica, que morre como Chatterton, consumido pelo fogo do próprio génio, impossível de existir em uma sociedade ainda não organizada para o conter em si [...]».<sup>571</sup>

O que foi dito sobre Chatterton aplica-se igualmente a Byron, com tanta ou maior presença nos jornais e revistas portuguesas da época, com várias traduções dos seus poemas.<sup>572</sup> Entre as principais características então associadas à imagem de Byron incluíam-se a sua personalidade rebelde e provocadora, a existência aventureira, escandalosa e transgressora e a morte prematura aos 36 anos (quando participava nas lutas pela independência da Grécia). Traços biográficos que indignaram alguns, pelo mau exemplo moral, mas que empolgaram muitos outros, porque além de originalidade, conferiam autenticidade aos seus poemas. E explicam, em grande medida, a atenção que a Europa e Portugal lhe prestaram,<sup>573</sup> quer em vida, quer depois do seu desaparecimento, tanto que os episódios e a lenda da sua vida eram por vezes mais admiradas do que as próprias obras: «Lord Byron é talvez o homem que mais célebre se tem feito em o presente século, e para isso concorrerão não menos o seu génio, do que os vícios, e defeitos do seu carácter.»<sup>574</sup> Esta confusão entre biografia e obra fazia do aristocrata inglês o «proto-tipo da poesia moderna», como alguém o designou.<sup>575</sup> Francisco Maria Bordalo, romântico da segunda geração, esboçou um retrato biográfico do poeta inglês e disse: «Como Homero, como Camões, como quase todos os grandes poetas, Byron viveu perseguido e caluniado, e morreu longe do seu país natal».<sup>576</sup> Todas estas citações são prova suficiente, parece-nos, de

---

<sup>570</sup> Júlio Dinis, *Serões da Província*, Porto, Livraria Civilização - Editora, 1980, 1º volume, pp. 144-145.

<sup>571</sup> *Idem*, pp. 209-210.

<sup>572</sup> Maria Zulmira Castanheira, «Os Precipícios de Génio: Imagens de Byron na Imprensa Periódica do Romantismo Português» em Maria Zulmira Castanheira e Miguel Alarcão (org.), *O Rebelde Aristocrata. Nos 200 Anos da Visita de Byron a Portugal*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS), 2010, pp. 24-41; João Almeida Flor, «Byron em Português: para o estudo histórico-cultural da tradução literária», *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 5, 1995, pp. 175-184.

<sup>573</sup> No caso de Portugal, o facto de Byron nos ter visitado em 1809, em plena Guerra Peninsular, ajuda também a explicar este interesse do mundo literário português de oitocentos.

<sup>574</sup> s/a, «Lord Byron», *O Nacional*, nº 881, 18 de Novembro de 1837, p. 7109.

<sup>575</sup> A. Victorino da Motta, Byron», *O Instituto*, vol. IX, nº 2, 15 de Abril de 1860, p. 29.

<sup>576</sup> Francisco Maria Bordalo, «Byron!», *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo, da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, vol. XIV, Primeiro da Quarta Série, nº 25, 20 de Junho de 1857, p. 198.

que a representação do escritor infeliz e genial estava já perfeitamente consolidada na mentalidade do século XIX, que essa imagem se tinha tornado familiar, que fora incorporada na rede de categorias de percepção da literatura e que, em suma, estava já ancorada na hierarquia de valores literários.

A partir da segunda metade do século XIX, muitos dos intelectuais do liberalismo, desiludidos com a evolução política e opondo-se a uma concepção utilitária ou instrumental da literatura, refugiaram-se na boémia ou no isolamento,<sup>577</sup> enquanto outros, contrários a essa solução, continuaram a investir na participação social e, identificando-se com as classes trabalhadoras, integraram projectos socialistas moderadamente contestatários. Uns e outros, porém, tinham uma coisa em comum: um desprezo profundo pela burguesia. Além disso, sobretudo a partir de 1840, os intelectuais teriam de enfrentar problemas específicos relacionados com a organização do mercado literário, que se por um lado lhes oferecia uma alternativa para a dependência face ao Estado, por outro sujeitava-os às novas dependências do «profissional da escrita», uma alternativa muito relativa já que eram poucos os que não tinham de acumular o ofício das letras com outras actividades. Na realidade, e apesar de todas as críticas à «industrialização» da literatura produzida para os jornais e para o público em geral,<sup>578</sup> a verdade é que a dimensão do público consumidor de bens culturais em Portugal não era assim tão grande, além de que a comercialização da literatura, visível num certo desenvolvimento das editoras e das empresas de jornalismo e teatro, estava em grande medida subordinada ao mercado francês. Ou seja, o ideal romântico de uma criação literária independente, alheada dos interesses materiais, não passava, na maior parte dos casos, disso mesmo – um ideal – e raramente se aplicava.

Nesta digressão pelo nascimento da nova mentalidade literária que esteve na origem do conceito de escritor maldito e sem a qual não podemos perceber o seu sentido e os seus significados, importa mencionar, também, a recepção de *As Flores do Mal*, de Baudelaire, e a difusão, entre nós, da chamada «corrente satânica», onde o primeiro Eça de Queirós, o das *Prosas Bárbaras*, e o Antero de Quental das *Odes Modernas*, tiveram o seu papel. Esse «satanismo» de Eça e de Antero não era propriamente uma novidade, como se depreende da leitura de *Coração Cabeça e Estômago* (escrito e editado em 1862), de Camilo. O

---

<sup>577</sup> Caso de Herculano, que se isolou e não seguiu a trajectória de muitos desses intelectuais. De facto, na segunda metade da sua vida, optou por colocar-se à margem das novas formas de distinção literária, que passavam, por exemplo, pela extravagância da boémia.

<sup>578</sup> Visível, por exemplo, no texto de Herculano sobre a propriedade literária, incluído no volume I dos *Opúsculos*.

protagonista do romance, Silvestre da Silva, andando a «ensaiar-se» no cinismo satânico em voga e tentando copiar o modelo romântico do «céptico», procura a certa altura dar ao seu aspecto físico os traços adequados, ou seja, passa a andar com os cabelos em desordem, rapa a testa até ficar com «uma fronte dilatada» – a marca do génio –, pinta as olheiras com essência roxa, ganhando com isso «visos de melancolia». Como diz o próprio: «Fiz, pois, de mim uma cara entre o sentimental de Antony e o trágico de Fausto.»<sup>579</sup>

Já o satanismo de Eça de Queirós destacou-se pela actualização das referências. Se para Camilo a «diplomacia satânica» era representada, por exemplo, pelo *Le Diable Boiteux* (1707), de Lesage, ou o *Fausto* (1806 e 1832) de Goethe, para o Eça estudante de Direito em Coimbra seria, principalmente, o Baudelaire criador d'*As Flores do Mal*<sup>580</sup> (tal como pelo Baudelaire tradutor de Poe para francês, quando Eça ainda não sabia inglês). Dito de outro modo, antes de ter enveredado pelo romance de feição realista e espírito analítico que o notabilizaria, o autor de *Os Maias* começou por escrever poemas e textos dominados pela estética do mistério e do fantástico,<sup>581</sup> onde as grandes referências artísticas eram, além de Baudelaire, entre outros, Heine, Nerval, Musset, Gautier, Hoffmann e Edgar Poe.<sup>582</sup> De facto, na sua fase de afirmação na estrutura cultural da época – um momento, o início da segunda metade do século XIX, em que esse processo de afirmação começava a passar pela adesão a referências e a temas que saíam fora do horizonte de uma determinada familiaridade, nomeadamente através da apropriação de uma certa linguagem, da expressão de uma série de padrões literários diferentes, de esquemas interpretativos estranhos ou pouco comuns para os contemporâneos –, Eça começou a publicar folhetins na *Gazeta de Portugal*<sup>583</sup> com títulos como «Poetas do Mal» (21 de Outubro de 1966), «Ladainhas da Dor», «O Senhor Diabo» ou «Mefistófeles», sugerindo temas e figuras que levaram o seu amigo Jaime Batalha Reis a afirmar que o autor das *Prosas Bárbaras* foi, entre 1866 e 1867, «o mais genial representante» do romantismo em Portugal: «Nesses primeiros escritos Eça de Queiroz

<sup>579</sup> Camilo Castelo Branco, *Coração, Cabeça e Estômago*, Lisboa, Lello & Irmão, 1987, p. 70.

<sup>580</sup> Segundo Batalha Reis, «A edição em volume das *Flores do Mal* só tarde lhe chegou às mãos. Recordo-me, na falta dela, de passarmos muitas noites na Biblioteca do Grémio Literário, procurando, em colecções antigas de revistas francesas, as poesias que Baudelaire aí havia pela primeira vez publicado», em «Introdução a *Prosas Bárbaras*», em *Obras de Eça de Queiroz*, vol. I, Porto, Lello & Irmão, s/d, p. 532.

<sup>581</sup> Incluídos no volume *Prosas Bárbaras*.

<sup>582</sup> Heine escreveu um poema baseado também do Doutor Fausto e o segundo traduziu para francês, em 1828, o *Fausto* de Goethe.

<sup>583</sup> Quando foram publicados, esses folhetins foram «notados: mas como novidade extravagante e burlesca», Jaime Batalha Reis, «Introdução a...», p. 520.



era, na verdade, o que geralmente se denomina um “romântico”.»<sup>584</sup> Filiação aceite pelo próprio Eça em «Uma Carta» (dirigida a Carlos Mayer), considerando isso preferível «à saúde vulgar e inútil que se goza no clima tépido que habitam Racine e Scribe... a doença “magnífica” que leva ao “hospital romântico”». <sup>585</sup> Nesses textos da *Gazeta* encontramos descrições de artistas com mãos guiadas pelo Diabo, vivendo «na boémia errante das misérias» ou «numa trapeira», trabalhando sem sol,<sup>586</sup> personagens românticas que sofrem, choram, passam fome e frio, mas que se destacam da multidão – que os não compreende e os despreza –, muitos crucifixos, humores «mefistofélicos», etc.

Em diferentes momentos, Eça confessou a impressão que lhe deixara «a nervosidade intensa de Baudelaire»,<sup>587</sup> de tal modo que «lágrimas congêneres como as do velho mareante saltaram-me dos olhos quando pela primeira vez penetrei por entre o brilho sombrio e os perfumes acres das *Flores do Mal*». <sup>588</sup> Mais tarde, olhando para esse passado, diria: «A mocidade de hoje, positiva e estreita, que pratica a política, estuda as cotações da Bolsa e lê George Ohnet, mal pode compreender os santos entusiasmos com que nós recebíamos a iniciação dessa arte nova, que em França, nos começos do Segundo Império, surgira das ruínas do romantismo como sua derradeira encarnação, e que nos era trazida em poesia pelos versos de Leconte de Lisle, de Baudelaire, de Coppée, de Dierx, de Mallarmé e de outros menores (...).» <sup>589</sup> No ano de 1869, ainda influenciados por Baudelaire, Jaime Batalha Reis, Antero e Eça conceberam a figura satânica de Carlos Fradique Mendes, o poeta que, informado e cosmopolita, revelaria a um Portugal amorfo e atávico as ideias novas que vinham da Europa. Sobre a criação de Fradique Mendes, disse Jaime Batalha Reis em *In Memoriam de Antero*: «Um dia, pensando na riqueza imensa do moderno movimento de ideias, cuja existência parecia ser tão absolutamente desconhecida em Portugal, pensando na apatia chinesa dos lisboetas, imobilizados, durante anos, na contemplação e no cinzelar de meia ideia, velha, indecisa, em segunda mão, e mau uso – pensámos em suprimir uma das muitas lacunas lamentáveis criando, ao menos, um poeta satânico. Foi assim que apareceu

---

<sup>584</sup> *Idem*, p. 526.

<sup>585</sup> *Idem*.

<sup>586</sup> Eça de Queirós, «A Ladainha da Dor», em *Prosas Bárbaras...*, pp. 560-568.

<sup>587</sup> Eça de Queirós, *Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Editorial Enciclopédia, s/d, p. 14.

<sup>588</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>589</sup> *Idem*, p. 15.

Carlos Fradique Mendes». <sup>590</sup> Com a invenção dessa personagem e dos *satanistas do norte*, procuravam eles, segundo Álvaro Pimpão, «sondar o gosto do público, apreciar – e desfrutar – a sua reacção em face de temas novos, e, por vezes, paradoxais, assombrá-lo, em suma, com as amostras de uma estética ofensiva das ideias “burguesas”, pelas quais os jovens socialistas do *Cenáculo* afectavam o mais completo desdém». <sup>591</sup> Um dos objectivos da literatura começava a ser, também, o de provocar um efeito no leitor através da descrição de vidas intensas e diferentes que escandalizassem o bom senso e a calma paz burguesa.

Fradique Mendes fez a sua estreia na *Revolução de Setembro* com quatro poemas, a 29 de Agosto de 1869, compostos por Antero, Batalha Reis e Eça (no poema intitulado «Serenata de Satã às Estrelas», da autoria deste último, o anjo caído é o «expulso, roto, escarnecido», deambulando pelo mundo «esfomeado» e «aos abutres do céu pedindo esmola»). Como afirma A. Campos Matos, baseando-se na introdução a esses versos de Fradique (escrita presumivelmente pelo próprio Eça):

Para mais facilmente imprimir a sua importância inovadora no marasmo de Lisboa, Fradique é filiado na escola dos *satanistas* do Norte. Habita Paris e é dado como tendo conhecido pessoalmente Baudelaire, Lecomte de Lisle, Banville» e «todos os poetas da nova geração francesa». O satanismo é referido como uma tendência «profundamente pessoal e originalmente *romântica*», logo se acrescentando que «quase não teve eco na alma das sociedades peninsulares, onde tanto se arreigou a *fé* romana, e que por tanto tempo andou atrofiada sob o duplo despotismo civil e religioso, dirigido, alimentado e explorado pelo monarquismo». <sup>592</sup>

Mais tarde, a 5 de Dezembro do mesmo ano, Antero fez também a sua apresentação do poeta, mas agora n’*O Primeiro de Janeiro*: «ao lado de Baudelaire e de Leconte de Lisle, aparecem Barrilott, Van Hole, Hukurugh, Schatchlich – uma escola inteira de *satânicos* presidida pelo autor das *Flores do Mal*» (das quatro poesias aí publicadas por Antero, assinadas por Fradique, uma intitula-se *A Carlos Baudelaire*). E prosseguia, dizendo: «O *Satanismo* pode dizer-se que é o *realismo* no mundo da poesia. É a consciência moderna (a turva e agitada consciência do homem contemporâneo!) revendo-se no espectáculo das suas próprias misérias e abaxamentos, e extraindo dessa observação uma psicologia sinistra, toda de mal, contradição e frio desespero». <sup>593</sup> Um

<sup>590</sup> Citado em A. Campos Matos (org. e coord.) em *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 1993, 2ª edição, revista e aumentada (1ª edição de 1988), p. 436.

<sup>591</sup> Álvaro Júlio da Costa Pimpão, «Antero de Quental e Baudelaire», separata do *Boletim do Instituto de Estudos Franceses*, tomo I (1940-1941), Coimbra, 1941, pp. 6-7.

<sup>592</sup> A. Campos Matos (org. e coord.), «Fradique (Carlos Fradique Mendes)», em *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 1993, 2ª edição, revista e aumentada (1ª edição de 1988), pp. 436-437.

<sup>593</sup> Citado em *idem*, p. 437.

ano depois, Eça apresenta a sua descrição de Fradique Mendes em *O Mistério da Estrada de Sintra*: «Ao pé de mim, sentado no sofá com um abandono asiático, estava um homem verdadeiramente original e superior, um nome conhecido – Carlos Fradique Mendes. Era um excêntrico, distinto. [...] Fora amigo de Carlos Baudelaire e tinha como ele o olhar frio, felino, magnético, inquisitorial. A sua maneira de vestir, duma frescura e duma graça singular, era como a do poeta seu amigo a expressão de um génio excêntrico e correcto, quase uma obra de arte».<sup>594</sup> Em 1873, Antero enviou para *A Folha* dois sonetos acompanhados, no final, por uma declaração do jornal: as *Ladainhas de Satan* «é uma das mais famosas do corifeu da chamada escola satânica, Carlos Baudelaire, o autor das *Flores do Mal*. É escusado advertir que o nosso colaborador, que em tantos dos seus escritos se mostra possuído da mais entranhável crença na bondade e ordem providencial das eternas leis físicas e morais do universo, não é por modo algum solidário com as desconsoladoras doutrinas que expõe nestes dois sonetos. Uma coisa é o homem e o pensador, outra o artista, para quem, dentro da verdade estética, todos os factos psicológicos têm valor igual, e a quem assiste o direito de explorar indiferentemente o céu e o inferno, a crença e a negação, quando se trata de definir praticamente os vários modos de ser da alma humana»<sup>595</sup> (também Baudelaire, na 1ª edição d'*As Flores do Mal* declarara que a poesia *Les Litanies de Satan* não exprimiam os sentimentos pessoais do seu autor).

O arquétipo inicial do maldito estava associado portanto à maldade, mas apenas, como se vê, enquanto pose do poeta, enquanto «máscara». Na carta a Carlos Mayer antes referida, Eça de Queirós dizia: «Uma certa escola, saída de Charles Baudelaire, afecta amores pelo mal: como os histriões medrosos põem vermelhão na face, para encobrir a palidez, eles tingem a alma de perversidade negra para encobrir o desfalecimento».<sup>596</sup> Assim, aos poetas do mal, ou «poetas livres», que «despedaçam as fórmulas», Eça define-os como tomados de uma doença terrível, o tédio, responsável pela sua «moleza errante», pelos «desesperos lentos, as angústias frias». Uma geração «contemplativa e doente», numa época em que «a vida do pensamento é um vasto hospital de almas. E os gemidos que saem dos leitos são os dramas, os poemas, os romances modernos. Hoje, incontestavelmente, pensar é sofrer».<sup>597</sup> Assunto retomado

---

<sup>594</sup> *Idem*.

<sup>595</sup> Álvaro Júlio da Costa Pimpão, «Antero de Quental e Baudelaire», separata do *Boletim do Instituto de Estudos Franceses*, tomo I (1940-1941), Coimbra, 1941, p. 12.

<sup>596</sup> Eça de Queirós, «Prosas Bárbaras», em *Obras de Eça de Queirós...*, p. 622.

<sup>597</sup> *Idem*, p. 620.

em «O Milhafre», que começa com Eça dizendo que «A literatura em Portugal está a agonizar» e que «É uma doidice o querer pensar, criar e criticar, nesta terra onde nascem laranjeiras». Também aí o pensamento «Anda expulso, perseguido e sublime como um deus antigo. Cravaste-lhe no seio as sete dores. Coube-lhe a for e o escárnio. É necessário que, nas cidades, os pensadores e os artistas extáticos sofram e sangrem: os triunfos dos homens da matéria são como os dos antigos imperadores, só são completos quando passam entre torturas. E quem havia de soluçar sobre a cena moderna da paixão, senão os que têm alma?».<sup>598</sup>

No fundo, estas ideias do «jovem» Eça, tão influenciado ainda pelo «romantismo», mostra bem como a imagem enfermiza e melancólica do escritor se tinha tornado um protótipo para pensar a literatura, servindo para construir personagens de romance e constituindo-se como um modelo corrente para descrever e avaliar figuras reais do panorama literário português. O jornalista e escritor Júlio César Machado, cujas primeiras incursões nas letras beneficiaram do apoio de Camilo, publicou em 1875 (data provável) um livro de carácter auto-biográfico onde evoca, entre outros episódios, o seu encontro com o autor de *Amor de Perdição* no início da década de 1860, em Lisboa, quando o romancista tentava recomeçar a sua vida com Ana Plácido. César Machado relata aí como Camilo, abatido e pálido, parecia a encarnação do herói romântico, desgraçado e perseguido, «contemplando o mundo exterior com o eloquente desdém que a experiência dá. Atirado na onda amarga em que a sociedade expelle de si os poetas, medrosa deles, a tristeza que podia haver-lhe dado a morte, deu-lhe desde moço, a ironia. Há o que quer que seja de satânico num epigrama dele, e têm tido sempre grandeza as ousadias da sua revolta [...]».<sup>599</sup> Até o próprio Moniz Barreto, grande defensor do espírito científico e das teses de Taine, contrário às análises literárias de cariz biográfico, advogada por Sainte-Beuve, e crítico da imagem do «poeta melancólico», só porque morreu em Paris com 33 anos (1896), tuberculoso e consumido pelo ópio, não escaparia a estas palavras de Eça, que conviveu com ele em França: «está, no corpo e na alma, um verdadeiro personagem de Hoffmann».<sup>600</sup>

No entanto, a essa sensibilidade doentia e melancólica (mórbida até, por vezes) que caracterizava muitos daqueles que se acolhiam debaixo da «protecção de Lúcifer» e

---

<sup>598</sup> *Idem*, p. 598.

<sup>599</sup> J. César Machado, *Aquele Tempo*, Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1989, p. 123 (ed. original de 1875, data provável, segundo o prefácio de Vítor Wladimiro Ferreira).

<sup>600</sup> Citado em Álvaro Manuel Machado (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 52.

que Eça reproduziu nesses primeiros textos, o futuro autor de *As Farpas* acrescentou uma dimensão crítica que anunciava já a verve do ironista dos costumes e do defensor de uma literatura mais interventiva, ou seja, a que protesta, que se rebela e que incomoda. Efectivamente, a grande responsável por esse estado de coisas, na sua opinião, era a sociedade moderna, burguesa e industrial. Deste modo, a atitude dos «poetas do mal» devia ser vista, essencialmente, como uma reacção contra o materialismo: «Os espíritos não podem respirar o ar moderno pesado de materialismos: sufocam, sofrem, gemem»,<sup>601</sup> eis a razão pela qual eles procuravam «uma região nova e apaixonada onde não ouçam a voz rouca do materialismo»,<sup>602</sup> como «outrora os monges iam para os desertos da Nítria para não ouvir suspirar pelo céu ainda orvalhado pelo mel do Hibla a alma errante do paganismo». <sup>603</sup> É essa «ideia nova, desordenada e bizarra» que explica, de resto, que surjam vestidos «com uma forma nova, desordenada e bizarra»,<sup>604</sup> de modo a que a excentricidade exterior jogasse com a excentricidade interior, derramada nas obras.

Que uma parte do meio literário da segunda metade de oitocentos tenha depois criticado a postura do escritor miserável e infeliz, consequência lógica da adopção das correntes literárias realistas e naturalistas, bem como das teses de Taine e Proudhon, era um indicador de que a ampla difusão dessa imagem tinha também criado os seus anti-corpos. Na colectânea de poesia juvenil que publicou em 1865, sob o título *Poema da Mocidade*, Pinheiro Chagas incluiu uma «Carta» a António Feliciano de Castilho onde, mostrando-se defensor de uma poesia inspirada no «culto dos afectos santos e puros», considera que «[...] o poeta não deve só, como o Chatterton de Vigny, contemplar as estrelas, sentado na proa do navio social, enquanto os outros tripulantes andam na faina de desfraldar as velas e de reger o leme, mas também pode indicar nos seus cânticos sublimes a estrada que deve seguir a majestosa nave nestes mares tempestuosos do progresso [...]».<sup>605</sup> O poeta, portanto, não se devia alhear do meio em que está inserido, não implicando isso, naturalmente, que ele tenha de «prostituir a sua pena» (*Poema da Mocidade* ficou conhecido por ter estado na origem da «Questão Coimbrã», já que no

---

<sup>601</sup> Eça de Queirós, «Poetas do Mal», em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, Porto, Livraria Chardron, 1929, p. 92.

<sup>602</sup> *Idem*, pp. 91-92.

<sup>603</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>604</sup> *Idem*.

<sup>605</sup> Pinheiro Chagas, *Poema da Mocidade seguido do Anjo do Lar*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1901 (2ª edição), pp. X-XI.

final do volume aparecia uma «Carta-Posfácio» de Castilho, onde esta ironizava com a escola de Coimbra, dizendo que a sua poesia era ininteligível).

Na verdade, alguns actores do meio mostravam-se saturados dessa imagem do «poeta desgraçado». J. César Machado, no mesmo livro em que aplicava a imagem a Camilo, dizia, referindo a Jacinto de Sant'Ana e Vasconcelos (1801-1870), que «Era gentil e forte. Os poetas desse tempo tinham o defeito de ser magros, débeis; ele, um pimpão. Isso produziu efeito. Estava-se farto de homens de talento de corpo diáfano, transparente».<sup>606</sup> Mais directamente crítico, Moniz Barreto explicava que «A aparição dum grande escritor desesperado ou melancólico produz uma epidemia de desolação e um vendaval de suspiros. Indivíduos que felizmente da vida nunca receberam dores, nem da Natureza nervos capazes de as inventar, acordam tomados do mal de viver. Depressa se lhes cria no espírito a convicção de que o mal-estar é um sinal de superioridade e quanto menos aceitam as condições comuns do destino humano mais provam a nobreza das suas aspirações e a elevação dos seus ideais. A vaidade, essa lepra contemporânea, é o que os inspira».<sup>607</sup> A propósito do *Só*, de António Nobre, emparceirando com Herculano e outros quando preconiza que «Um poeta de primeira ordem é um agitador de ideias e um condutor de almas», Moniz Barreto considera que «não é pintando a cor das gangrenas ou sucumbindo sob a influência das terças-feiras que se pode dominar e arrastar um povo. Arte de minoria nunca poderá ser grande arte».<sup>608</sup> Ora António Nobre, um «homem solitário» que expressava os «pontos de vista duma minoria», podia escrever versos singulares e pretender ter conseguido condensar neles a «suprema beleza», o que não podia, segundo Barreto, era «esperar a influência que mede a força das obras nem reclamar a glória que as consagra».<sup>609</sup> Depois, tendo como pretexto a análise de *Os Simples*, de Guerra Junqueiro, defende que a grande literatura é aquela «que estabelece a coesão social», de maneira que

A Arte que toma por tema das suas idealizações as perversões da imaginação e as aberrações da sensibilidade», embora sendo legítima do ponto de vista estético, não será capaz de «vingar, porque tende a destruir moral e fisicamente o artista e os seus discípulos, e também porque nenhuma sociedade visível se pode comprazer nas suas criações. E, juntaremos, porque o ciclo das suas criações é restrito. Um grande analista escreveu de uma das suas heroínas que ela encontrava no adultério toda a sensaboria do matrimónio. É o que sucederá ao lirismo das paixões anormais, inspirado de Baudelaire

---

<sup>606</sup> J. César Machado, *Aquele Tempo...*, p. 123.

<sup>607</sup> Moniz Barreto, «*Um ano de Crónica* por Manuel da Silva Gaio», em *Estudos Dispersos*, Lisboa, Portugália Editora, 1963, p. 112.

<sup>608</sup> Moniz Barreto, «*Só*, por António Nobre», *Estudos...*, p. 120.

<sup>609</sup> *Idem*.

e Verlaine. Depressa se esgotará. A originalidade está ao pé da porta. Ir procurá-la nas emoções exóticas é trabalho inútil e mesmo contraproducente. Existe nos velhos sentimentos humanos um poder de renovação perpétuo. A ternura é mais profunda que a libertinagem. Há na razão da humanidade mais riqueza que nas extravagâncias dos indivíduos.<sup>610</sup>

### 3.2. A fome de Gomes Leal

Isto não implica que as imagens do escritor infeliz, desgraçado ou satânico tenham desaparecido do universo de referências literárias. De facto, em 1867, um ano depois, como vimos, de Eça de Queirós se ter estreado na *Gazeta de Portugal* com o texto «Notas Marginais», Gomes Leal, que reconhecia em Baudelaire um dos seus grandes mestres – na dedicatória de *Pátria e Deus*, obra de 1914, utiliza o nome e o exemplo do autor d'*As Flores do Mal* para justificar o seu recurso ao «nomes bíblicos dos anjos revoltados» –, publicou em *A Revolução de Setembro* os seus primeiros poemas, que se integravam na corrente do satanismo. Segundo Vitorino Nemésio, «Aí [nos textos de Eça] bebeu Gomes Leal das primeiras sugestões de um caminho novo para os seus materiais poéticos: o gosto do romanesco desgrenhado e fúnebre, a sedução dos mitos da Germânia e do Oriente».<sup>611</sup> Continuando a referir-se a Gomes Leal e à sua época, dizia também Nemésio que «flor do mal» e «satanismo», expressões tantas vezes citadas, tornaram-se «uma espécie de palavra de passe em literatura».<sup>612</sup> E perguntava-se, retoricamente: «Não é a seda encarnada do capindó de Mefistófeles o tecido da moda de 1870?»<sup>613</sup> Ou seja, Gomes Leal levou em cheio com a vaga baudelairiana e satânica, a qual encontrou nele, mais do que em qualquer outro, «o húmus propício a uma floração exuberante», como afirmou, pouco depois da sua morte, em 1921, o poeta e psiquiatra Luís Cebola.<sup>614</sup> Diabolismo que Leal plasmou directamente em textos como «O epitáfio de Satã» ou no poema «Mefistófeles no cemitério», onde escreve: «Eis o Rebelde antigo e o altivo Impenitente. [...] Batalhou contra Deus, no Azul resplandecente. [...] Acabou borrachão, poeta decadente, // calvo, velho e marau.»<sup>615</sup>

<sup>610</sup> *Idem*, «A crise do lirismo. A propósito de *Os Simples*», *Estudo...*, pp. 135-136.

<sup>611</sup> Vitorino Nemésio, «Destino de Gomes Leal», introdução a Gomes Leal, *Poesias Escolhidas*, Lisboa, Bertrand, s/d, p. XIII.

<sup>612</sup> *Idem*, p. LII.

<sup>613</sup> *Idem*.

<sup>614</sup> Luís Cebola, «Análise Psicológica da obra de Gomes Leal», prefácio a Gomes Leal, *A mulher de luto: processo ruidoso e singular*, Lisboa, Livraria Central Editora, 1924, p. XII.

<sup>615</sup> Incluído em Gomes Leal, *Fim de um Mundo – Sátiras Modernas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

As histórias e as lendas contadas frequentemente sobre Gomes Leal mostram que os temas antes referidos, que passariam a fazer parte do imaginário do maldito, se concentraram todos nele, revelando já a interiorização de um modelo e de um certo conjunto de valores. Na sua descrição dos boémios, onde fala do «satanismo do génio», Fialho de Almeida inclui Gomes Leal e emparceira-o com Bocage, João de Deus e Guerra Junqueiro, dos quais ficam, «a par da obra escrita, na difusão oral, soberbas humoradas».<sup>616</sup> Segundo Fialho, esses boémios formavam «colónias de ratos cerebrais, vivendo de ceias de bacalhau e carrascão»,<sup>617</sup> estavam «em perpétua e fecunda reacção contra o existente», em suma, eram criaturas inadaptáveis, «mais por efeito de antagonismo moral e mental com o existente, do que por inevitável resvala à espécie de desdém social que uma conduta equívoca determina. [...] Contra esses borrachos admiráveis do vinho novo, troava injúrias a crítica oficial, todos os dias».<sup>618</sup> Se ficavam votados ao ostracismo, tal devia-se ao facto deles juntarem à divergência «um certo desdém das aparências, certo abandono das fórmulas sociais, certo exotismo de facha e *toilette*, que mais reforçam a estranheza desses tipos turvantes e hiperácidos, de que a hipocrisia burguesa tem medo, neles vendo mastins, rebeldes ao comunitarismo com que é uso amordaçar as reacções...».<sup>619</sup>

O mais significativo, porém, no caso de Gomes Leal, é que o próprio se representava como poeta pobre e desgraçado, ao lado de grandes nomes da literatura cujos destinos tinham sido igualmente infelizes, convivendo com os marginais, os livres-pensadores, os rufiões e outros frequentadores da noite, dos bordéis e das tascas. Depois do *Camões* de Garrett, um dos mais altos momentos da construção cultural (e auto-representação) do génio malogrado foi *A Fome de Camões*, poema em quatro cantos publicado em 1880, ano das comemorações camonianas. Os festejos de Camões, que tiveram em Teófilo Braga o seu principal dinamizador e que não contaram com a presença nem o Rei nem o governo, tiveram como uma das suas «forças motrizes» a miséria em que morrera o autor d'*Os Lusíadas*. Como disse Alexandre Cabral, «a tecla da miséria foi batida até à exaustão»<sup>620</sup> durante o centenário (em particular pelos republicanos, claro está).

---

<sup>616</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>617</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>618</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>619</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>620</sup> Alexandre Cabral, págs. 72 e 85 (caixa alta no original).



O poema desenvolve-se em torno da imagem do poeta amaldiçoado – o «génio soluçante na trapeira», como afirma a certa altura<sup>621</sup> – e acusa o país de abandonar à fome (uma «fome aventureira», no caso de Camões) os seus maiores talentos. Logo no «Canto Primeiro», no poema «A Tragédia da Rua», diz: «Quando no mundo o Génio abandonado // expira à fome e ao frio, indignamente, // um lívido remorso ensanguentado // sacode o mundo tenebrosamente».<sup>622</sup> Segundo a sua descrição, o épico vaga «errante como os vis rafeiros», «triste, velho, sem abrigo, // faminto, abandonado e vagabundo, // tenta esmolar também pelas esquinas», em suma, «é Camões que de fome se definha».<sup>623</sup> E continua, ainda no mesmo poema: «Rotos, à chuva, os trágicos vestidos, // posta de parte, empoeirada a lira, // achava-se hoje numa rua, ó mundo, velho, faminto, pobre, e moribundo!».<sup>624</sup> Depois, Leal relata a aparição de uma mulher junto à cama do épico – que acaba a mendigar um lençol para amortilhar o corpo esquálido do moribundo – e diz, no poema «No Grabato do Hospital»: «Tu és a Musa sim! desses errantes // e tristes peregrinos do Ideal, // desses loucos e estranhos viajantes // que andam à busca duma flor fatal».<sup>625</sup>

*A Fome de Camões* – um título, só por si, bem eloquente – reproduz tão obviamente o mito romântico do poeta infeliz, que Nemésio o considerou «um admirável fresco do destino do génio, uma fenomenologia da desgraça contada epicamente».<sup>626</sup> Ora, a obra de Gomes Leal, tantas vezes atravessada pela imagem (e auto-imagem) do poeta miserável, era sem dúvida um sintoma de uma cultura literária que já tinha consagrado como evidente a ligação entre sofrimento e grandeza artística: quando escreveu sobre a vida do «mártir» Camilo, que caracterizava como um «individualismo trágico» ou «uma via dolorosa», Fialho de Almeida chamava a atenção para os «homens de talento cada vez mais desgraçados»;<sup>627</sup> o poemeto «Fiel» (1875), de Guerra Junqueiro, tinha como protagonista «um mísero pintor // Um boémio, um sonhador», «uma alma heróica e desgraçada, // Vivendo numa escura e pobre água furtada, // Onde sobrava o génio e onde faltava o pão»; Albino Forjaz de Sampaio, que iniciou a sua carreira sob os auspícios de Fialho e foi contemporâneo de Leal, escreveu no seu livro

<sup>621</sup> Gomes Leal, *A Fome de Camões e Outros Destinos Poéticos* (edição de José Carlos Seabra Pereira), Lisboa, Assírio & Alvim, Setembro de 1999 (ed. original de 1880), p. 51.

<sup>622</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>623</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>624</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>625</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>626</sup> Vitorino Nemésio, em «Destino de Gomes Leal»..., p. XXIX.

<sup>627</sup> Fialho de Almeida, «Camilo Castelo Branco», em *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, pp. 45-46.

*Grilhetas*, que incluía um ensaio sobre a influência dos problemas financeiros na trajectória literária de Camilo, que esse título – *Grilhetas* –, aplicado a um livro sobre escritores, não podia ser mais apropriado, «dado o trabalho intelectual ter na nossa terra equivalência à condenação penal de trabalhos forçados. Glória não rutila ao nosso sol. Dinheiro não dá em toda a vida, forrado ao passadio exíguo, com que mandar tocar um cego. Dá, para compensar, cuidados, angústias, misérias, desconfortos. É uma vida de que se acaba mal»<sup>628</sup> (anos mais tarde, já nomeado Sócio Honorário da Academia das Ciências de Lisboa, continuava a defender que «Os artistas são imortais mas pagam essa imortalidade com universos de dor em cada célula e combates de espanto em cada gota de sangue. De todos, os mais tristes são os homens de letras»).<sup>629</sup>

Essa cultura literária que engrandecia o sofrimento e a pobreza enquanto motores de criatividade encontrou em Camões, de facto, o seu grande modelo. Soares de Passos, poeta que morreu com tuberculose aos 34 anos, em 1860, cantou também em poema o «mísero destino» do épico, que teve «o génio por algoz ferino», porque o mais talentoso dos criadores jamais poderá sentir-se bem numa sociedade de medíocres. Assim, em «Camões», o poeta portuense dirige-se directamente ao autor d’*Os Lusíadas*, lembra-lhe que «A cruz levaste desde o berço à campa» e que «Parece que a fortuna em seus revezes // Te mediu pelo génio a desventura». De seguida, chama-lhe «Ave canora em solidão gemendo» e enaltece-o dizendo: «Foste grande na dor como na lira! // Quem soube mais sofrer, quem sofreu tanto?». No final, a crítica à sociedade: «Mas ai! a pátria não lhe ouvia o canto!» ou «O amor da pátria, a ingratidão dos homens».<sup>630</sup> Uma imagem que, independentemente das correntes literárias, continuou a prevalecer no século XX, caso do escritor Aquilino Ribeiro, que escrevendo igualmente sobre Camões disse «tão arruinado do corpo que lhe era preciso aquele escravo malaio para o amparar», «tinha fome, tinha frio com a sua velhice prematura», ou «tão roto e miserável o seu gibão».<sup>631</sup>

De facto, a partir daquela época o tema da miséria dos artistas tornou-se um cliché. E Gomes Leal apropriou-se de tal maneira dessa imagem, insistiu tanto no tema da miséria como destino inevitável dos génios – por exemplo, no poema «Mataram-te

---

<sup>628</sup> Albino Forjaz de Sampaio, *Grilhetas*, Empresa Literária Fluminense, 1923, p. 10.

<sup>629</sup> Albino Forjaz de Sampaio, *Homens de Letras*, Lisboa, Guimarães, 1930, p. 8.

<sup>630</sup> Soares de Passos, *Poesias* (organização e prefácio de Álvaro Manuel Machado), Lisboa, Veja, 1983, pp. 19-23.

<sup>631</sup> Aquilino Ribeiro, «Quem merca os *Lusíadas*... Quem merca?», em *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais*, Amadora, Bertrand, 1975, p. 31.

Bocage» (1905?),<sup>632</sup> quando lembra que «nesta terra onde foi espancado Byron e Camões morreu na indigência», ou ainda em «A Filha de Milton» (1908): «É Milton cego e pobre. – É o Génio abatido, // trôpego, enfermo, roto, e mal podendo andar. // Vai vender a um livreiro o *Paraíso Perdido*, pois não tem sal nem pão, nem brasa sobre o lar»<sup>633</sup> –, insistiu tanto nesse tema, dizíamos, que acabaria por ser considerado o seu epónimo. Um pouco por todo o lado, Leal tem frases como «Eu vivo, altivo e só, numa trapeira»<sup>634</sup> ou poemas como «Sou o moderno Cristo, o grande Rei das Dores! // E, como ele também, por ter amado ingratos, // Aos infernos descí dos malditos suores!... // Agora sou Gringoire, o histrião com fome, // D. Quixote apupado, escarnecido, roto. // Sou Job em seu chiqueiro e que a letra consome!...».<sup>635</sup>

A época de Gomes Leal foi também a época em que entraram na moda os relatos autobiográficos que faziam da miséria orgulho; afirmar que se passou fome ou descrever as asperezas de uma vida de sofrimento dedicada à criação artística tornou-se, digamos assim, uma fórmula de apresentação de si. Por exemplo, Fialho de Almeida, na sua «Autobiografia», sublinhava os tormentos por que passara, entre os quais a fome, e defendia que nessas privações estava a origem da sua resistência, da sua independência e da sua «tendência mórbida para as letras», ou seja, esse convívio com a miséria orientara-o «na evitação dos fáceis triunfos, das lisonjas pulhas e das recompensas servilmente obtidas no desprezível mister de engraxador».<sup>636</sup> Pelo mesmo diapasão afinava Albino Forjaz de Sampaio, numa entrevista publicada no seu livro *Grilhetas*: «Eu não nasci escritor. Nasci pobre. Devo declarar que não tive nunca bossa para menino-prodígio»; «Como quer V. que eu não odeie as letras, se elas são o meu tormento?»; «Sempre lhe direi que a maior infelicidade da minha vida foi a de ter aprendido a ler. De que me tem servido isso? Meu caro amigo: ter mãos para agarrar e estômago para digerir é tudo. O saber ler faz nevralgias, e dezenas, centenas, milhares de criaturas infelizes. Veja neste seu admirador um exemplo vivo desta afirmação».<sup>637</sup>

Nos seus poemas, Leal constrói frequentemente linhagens de mártires ou injustiçados – entre os quais as «grandes almas únicas» de Milton, Camões, Bocage, etc.

---

<sup>632</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>633</sup> *Idem*, p. 139.

<sup>634</sup> Citado por Nemésio em «Destino de Gomes Leal», introdução a Gomes Leal, *Poesias Escolhidas...*, p. XLV.

<sup>635</sup> *Idem*, p. IX.

<sup>636</sup> Fialho de Almeida, «Autobiografia», em *À Esquina (Jornal dum Vagabundo)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, págs. 9 e 11.

<sup>637</sup> Albino Forjaz de Sampaio, *Grilhetas...*, págs. 9, 13 e 15.

– e incorpora-se nelas, considerando-se assim, implicitamente, herdeiro de um dom excepcional. De uma forma ou outras, trata-se de reivindicar uma hereditariedade da identidade, que não tem nada, obviamente, de biológico; é, sobretudo, uma hereditariedade sociológica. Quando retrata e valoriza o destino de Camões, unindo-o ao de todos os grandes criadores e considerando-o a personificação do poeta genial incompreendido, desprezado e condenado a uma vida de sofrimento, Leal está a legitimar-se como poeta (e, tendo em conta a evolução da sua biografia, a consagrar a sua futura trajectória literária). Efectivamente, quando um poeta descreve a categoria ideal de poeta, necessariamente está a auto-representar-se ou, no mínimo, a confessar uma aspiração identitária. Como dissemos antes, inscrever-se na estirpe de génios desgraçados mas sublimes tem um papel de legitimação mas também de consolação, já que fornece ao escritor a certeza de que os seus sofrimentos não são absurdos e sem sentido. Como diz Nemésio:

Sem querer, sempre que pode, por uma «afinidade electiva», mete-se na pele dos grandes sofrendores ou malfadados: no Job que atravessa a Cidade Maldita e que a lepra consome em seu chiqueiro; no Pária de Banarés, da casta dos *vaishíás*; no Padre Maldito que a cólera dos Laras persegue; no preso que deixa o seu testemunho a carvão chamando-se «tédio» e «peste», tocado pela árvore fulminada, atento ao vento que torce os enforcados nos galhos... Exagero satânico? Certamente. Esses parentescos de destino vêm muito da literatura. Mas, como todos os grandes poetas, Gomes Leal identifica a literatura com a vida, faz do seu sangue coisa plástica, vê-o nas próprias mãos e serve-se dele como artista [...].<sup>638</sup>

E continua, chamando a atenção precisamente para essa função consoladora:

O sentimento desta identidade com trágicos destinos de poetas doura em Gomes Leal a certeza de uma carreira de mendigo, entrega-o com mais descanso às fáceis e às vezes reles impulsões do seu feitio. No seu abandono a uma boémia sem brilho, no fim da vida, o poeta consolava-se decerto com a consciência dessa espécie de santidade provada no sarro das tabernas, nas pontas de charuto, nos escárnios sangrentos.<sup>639</sup>

Na narrativa de Gomes Leal, a vida de Camões ficou ainda marcada pelo seu inconformismo, a seu exercício da crítica livre, o que vinha ao arrepio da opinião daqueles que descreviam o poeta como frequentador da Corte. Na verdade, para Leal todo o grande escritor é um «rebelde imortal» ou um «dissidente», é como «o vento extraordinário que agita as multidões como um canavial». No poema «Toast dum dissidente. Felicitação a Victor Hugo», de 1881, Leal, auto-convencido da sua transgressão, equipara-se ao congénere francês e diz «Como um herege tenho errado

---

<sup>638</sup> *Idem*, p. XXXV.

<sup>639</sup> *Idem*, p. XLII.

pelas brenhas // Da Revolta também».<sup>640</sup> Um ano, 1881, em que publicou igualmente o panfleto *A Traição* – onde trata o rei de «régio salafrário» e de «assassino e ladrão» –, que o levou ao Limoeiro, aumentou as tiragens do panfleto, foi caricaturado por Bordalo Pinheiro, em suma, tornou-o conhecido em todo o país. Este Camões crítico dos poderosos foi recuperado depois do 25 de Abril para contrariar a interpretação salazarista, que impusera a imagem do Camões patriota. Por exemplo, Alexandre Cabral, insurgindo-se contra as «abusivas especulações» que tentavam «encaixar o pensamento e a temática camonianos na frouxa e insípida corrente dos louvaminheiros e beneficiários dos sistemas estabelecidos»,<sup>641</sup> defendeu – com base apenas, diga-se, em afirmações do próprio Camões – «que o Poeta “maldito”, que glorificara as virtudes e os labores dos compatriotas, recusara sistematicamente a louvaminha aos atropelos de reis e ministros, injustos ou cruéis, em qualquer dos casos desrespeitadores dos direitos e da vontade dos povos».<sup>642</sup>

Fosse como fosse, segundo Gomes Leal, era a essa independência de Camões que teríamos de ir buscar a explicação para o facto de ele ter sido abandonado à sua sorte, ou seja, a uma existência de agruras e sofrimentos físicos e dores morais. Incompreendido na sua revolta, Camões fora portanto vítima de uma enorme justiça perpetrada pela sociedade. Essa ideia, como vimos antes, não era propriamente uma novidade. Logo em 1849, por exemplo, afirmava A. P. Lopes de Mendonça que «Ninguém aprecia o que se consome de coragem, e de esforço para resistir às lutas que assaltam qualquer vocação literária. É um longo poema de sofrimento, que nem tem o mérito da novidade. O mundo só se lembra das agonias do escritor, quando elas se terminam por uma sanguinolenta catástrofe. Desde Camões morrendo num hospital, até Garção encerrado dentro de uma masmorra, há mais de um exemplo eloquente, para acusar a sociedade madrastra, que não acolhe o talento senão quando ele brilha com a sua própria glória. Não falo por mim: sou o mínimo de toda essa geração inteligente, de que a nossa terra se ensoberbece: se a não igualo nos dons do entendimento, resta-me ao menos a triste consolação de a exceder nas amarguras do destino».<sup>643</sup> Ou Albino Forjaz de Sampaio, que referindo-se a Camilo, «esse mal-aventurado homem de génio, que não teve estátuas nem amigos ricos, que não teve a gloriola da moda, esse maior do que

---

<sup>640</sup> Gomes Leal, *A Fome de Camões...*, p. 116.

<sup>641</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>642</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>643</sup> A. P. Lopes de Mendonça, *Ensaio de Crítica e Literatura*, Lisboa, Tipografia da Revolução de Setembro, 1849, pp. V-VI (prólogo).

todos [...], que jaz esquecido porque foi grande de mais para lisonjeiro, e brutal de mais para ser lisonjeado»,<sup>644</sup> acusava a pátria de o ter «assassinado». Manuel Laranjeira,<sup>645</sup> contemporâneo de Gomes Leal, nos dois textos que escreveu para o jornal *O Norte* (31 de Dezembro de 1907 e 14 de Janeiro de 1908), considerava que os intelectuais portugueses, aqueles que tentam educar a sociedade e que deveriam ser o nosso orgulho, eram «sistematicamente relegados para o esquecimento, votados a um ostracismo criminoso. Cansados de lutar esterilmente, morriam, isolados, inutilizados, descrentes». Não surpreendia, por isso, que Portugal fosse a «terra onde homens de génio, como Antero de Quental, Camilo e Soares dos Reis, têm de recorrer ao suicídio como solução final duma existência de luta inglória e sangrenta».<sup>646</sup>

A culpa da sociedade, onde apenas triunfavam os sem vergonha e os sem escrúpulos, como dizia também Laranjeira, ligada à ideia de glória póstuma (forma de compensação que tinha origem numa espécie de remorso colectivo), tornou-se a chave interpretativa para analisar o destino de Gomes Leal (o que vinha reproduzir, uma vez mais, o discurso do próprio poeta sobre Camões e, em geral, sobre todos os grandes génios). Três anos depois da morte de Leal, ocorrida em 1921, dizia-se num dos três prefácios à segunda edição de *A mulher de luto*: «A miséria continuava a perseguir o homem, como a ingratidão do tempo lhe persegue ainda hoje a memória. Ele que há-de entrar no Panteão, mereceu no Alto de S. João uma prateleira municipal, depois de estar condenado à vala comum dos desconhecidos, dos anónimos.»<sup>647</sup> Até mesmo o editor da obra, no final, numa pequena nota intitulada «A Fechar», descrevia a vida de Leal como «o drama duma existência que o génio sublimara e o infortúnio perseguira tanto como a indiferença dos homens. Que a posteridade, ao menos, lhe faça a devida justiça».<sup>648</sup> No mesmo ano da publicação dessa obra de Leal, em 1924, Albino Forjaz de Sampaio afirmava no seu breve estudo biográfico sobre o poeta: «o mais revolucionário dos poetas, o mais amigo dos humildes, o mais poeta dos sonhadores e o mais sonhador dos poetas, o precursor da ideia nova, o que adivinhou a convulsão social dos nossos

<sup>644</sup> Albino Forjaz de Sampaio, «Como trabalham os nossos escritores», *Homens de Letras*, Lisboa, Guimarães, 1930, p. 127.

<sup>645</sup> A propósito do meio frequentado por Manuel Laranjeira, que se suicidou com um tiro na cabeça, disse Alberto de Serpa: «Às mesas, com poderes assim sobrenaturais de vencer distância e morte, por onde fazíamos a nossa boemiazinha sossegada de provincianos malditos (...). Ao nosso canto carregado de fumo de tabaco e sonho, chegava a figura do suicida, trazida pelos passos incertos de tabético. Na «Introdução» a Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, Lisboa, Portugália Editora, 1957, p. 12.

<sup>646</sup> Manuel de Laranjeira, «Pessimismo Nacional», incluído em *Prosas Dispersas*, Lisboa, Relógio d'Água, s/d, pp. 9-10 e 23.

<sup>647</sup> Boavida Portugal, «Duas Palavras...», prefácio a Gomes Leal, *A mulher de luto...* p. IX.

<sup>648</sup> s/a, «A Fechar», em Gomes Leal, *A mulher de luto...*, p. 188.

tempos. É um esquecido? Talvez. Mas tempo virá em que os seus versos rutilam como gemas de preço e as almas se prostrem e entoem cânticos ao seu nome».<sup>649</sup>

Na esteira daqueles que, concentrando-se nos poucos elementos conhecidos da biografia de Camões, viam no épico o precursor e o modelo da imagem do génio sofredor e injustiçado divulgada pelo romantismo, Gomes Leal descrevia as carências materiais extremas do poeta e o seu sofrimento ao mesmo tempo como uma injustiça fruto da mesquinhez humana e como uma condição comum aos grandes criadores, fonte da sua inspiração e justificação da sua glória futura. Ao colocar o acento nesta perspectiva e evitando estabelecer, directamente, um paralelo entre o destino individual de Camões e o destino colectivo de Portugal, entre a agonia do génio e a crise da pátria, considera José Carlos Seabra Pereira que o poema de Gomes Leal não exaltava o «Camões herói nacional», antes o «Camões romântico e pré-romântico».<sup>650</sup> Apesar de publicado no ano do tricentenário, *A Fome de Camões* não embarcava, portanto, na «demagogia político-cultural padronizada por Teófilo Braga e simplificada *ad hoc* pelos bardos (e tribunos) jacobinos ou libertários».<sup>651</sup>

Posição difícil de sustentar, na realidade, tendo em conta que a imagem de Camões apresentada tanto por Gomes Leal como pelos responsáveis pelas comemorações eram muito semelhantes.<sup>652</sup> Uma leitura que, além de fazer tábua rasa da sua actividade de panfletário contra a monarquia, esquece que no imaginário romântico – que Gomes Leal perfilhou e deu continuidade em *A Fome de Camões* – a descrição da desgraça dos grandes génios era normalmente acompanhada por uma responsabilização da sociedade. Opinião dissonante, verdadeiramente, foi a de Camilo Castelo Branco, defensor da monarquia e crítico da forma como decorreram as comemorações (prova de como as divisões ideológicas superam, por vezes, as divisões entre escolas literárias). Nas «Notas Biográficas» que a Livraria Chardron do Porto encomendou a Camilo para incluir na 7ª edição do poema *Camões*, de Garrett, e que coincidiu com as comemorações, Camilo rejeitava o mito da miséria de Camões: «Eu creio tanto na mendicância de Homero como nos peditórios nocturnos de esmola do António de Java para sustentar Camões. [...] É a lenda da miséria em que se comprazem as imaginações

<sup>649</sup> Albino Forjaz de Sampaio, *Os Poetas. A sua vida e a sua obra: Gomes Leal*, Lisboa, Empresa do Diário de Notícias, 1924, p. 6.

<sup>650</sup> José Carlos Seabra Pereira, «O Poeta maldito e os “profundos desejos decepados”», introdução a Gomes Leal, *A Fome de Camões*..., pp. 7-38.

<sup>651</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>652</sup> Alexandre Cabral, «Luís de Camões – Poeta do Povo e da Pátria», em *Notas Oitocentistas – II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

sombrias. Porque ele pediu em verso uma camisa em Goa, decidiram que o poeta não tinha camisa.»<sup>653</sup> Com isso, defende Alexandre Cabral, «opera uma espectacular reviravolta, ao combater a ideia que ele próprio sempre perfilhara: a miséria em que morrera o poeta, que era, no final de contas, a força motriz dos festejos camonianos».<sup>654</sup> E não impediu Teófilo Braga, tantas vezes visado por Camilo nas suas críticas, de dizer isto: «Uma atracção de simpatia ficou sempre do romancista para o grande épico. Uma feição os aparentava: o temperamento, a índole ou nevrose, que os tornou fautores de uma desgraçada existência».<sup>655</sup>

O tema da má sina dos grandes criadores deve ser pensado, ainda, em conjunto com a questão, igualmente tratada na obra de Gomes Leal, do profetismo do poeta, cujos poderes visionários lhes deveriam conceder o papel de guias da sociedade, ideias tipicamente românticas retomadas pelo autor d'*A Fome de Camões*. De facto, o poeta surge em Gomes Leal como um ser de excepção que, investido de um sacerdócio, produz algo de elevado. Assim, a criação artística é uma «magia misteriosa» e a sua imagem do poeta, em termos gerais, está normalmente ligada à dimensão profética do «eleito maldito». Em 1887, no poema «À morte de Alexandre Herculano» (1877), diz sobre o autor de *A Harpa do Crente*, aquele «que, entre nós, foi quase que Evangelho»: «Quem pode aprender mais em livro encadernado // que a ver-vos caminhar, no pó das vias rectas, // simples como os heróis, pobres como os profetas, // plebeus como Jesus?».<sup>656</sup> Esta valorização da missão do escritor serviu posteriormente para qualificar próprio Gomes Leal, como se os textos nos fornecessem, por si sós, uma explicação directa para o seu tipo de intervenção no meio. O jornalista Boavida Portugal, que o considerava uma «alma de eleição» e um «honesto pregador», defendeu que Gomes Leal se envolveu com as massas populares «para lhes pregar um Evangelho que derrubasse os grandes tiranos, para implantar a Liberdade».<sup>657</sup> Fernando Reis considerou-o animado pelo «fogo sagrado» e tocado pelos «dons providenciais da bem-aventurança da anormalidade».<sup>658</sup> O escritor e membro da Academia de Ciências, Albino Forjaz de Sampaio, descreveu-o como «Poeta glorioso, génio fulgurante que ainda não é bem conhecido e foi por assim dizer o adivinhão, o profeta do movimento

<sup>653</sup> Citado em Alexandre Cabral, *idem*, p. 72.

<sup>654</sup> Alexandre Cabral, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, 1988, p. 124.

<sup>655</sup> Teófilo Braga, *Camilo Castelo Branco. Esboço biográfico*, Lisboa, Livraria de Manoel dos Santos, 1916, p. 62.

<sup>656</sup> Gomes Leal, *A Fome de Camões...*, págs. 109 e 111.

<sup>657</sup> Boavida Portugal, «Duas palavras», prefácio a Gomes Leal, *A mulher de luto...*, p. VII.

<sup>658</sup> Fernando Reis, «Gomes Leal e a sua obra», prefácio a Gomes Leal, *idem*, p. XXII.



social que nos domina».<sup>659</sup> Nemésio chama-lhe «Padre Maldito», «sacerdote da Poesia e do Mistério, “Simão o Mago, o Doido, o Nigromante”; por obra e desgraça do sonho: “Santo, Herói, Asceta, Deus mitrado”: – “E, ao certo, o mais infeliz destes mil infelizes!”»<sup>660</sup> E Natália Correia, na sua antologia de poesia portuguesa, define-o como um visionário semelhante aos profetas bíblicos.<sup>661</sup>

*A Fome de Camões* tem sido vista também como uma espécie de prenúncio daquilo em que Leal se tornaria daí a alguns anos, depois da morte da mãe, em 1910. Dizia-se que enlouquecera, principalmente depois de se ter convertido ao catolicismo e de ter abjurado das obras anteriores, onde fora impiedoso com quase todos: reis, padres, tradições, instituições, etc. Fosse como fosse, aquilo que antes podia ser considerada uma pose tornava-se agora realidade. Gomes Leal perdera a casa, ficara sem onde dormir, passara a ser visto deitado nos bancos do Rossio, ao pé dos monumentos, onde calhasse, quanto tinha algum dinheiro era todo para aguardente, fora despiolhado no hospital S. José, etc. Perante tão triste existência, Teixeira de Pascoaes e o grupo da Renascença Portuguesa lançaram uma subscrição nacional. Em Março de 1913, o poeta de Amarante fez um apelo público n’*A Vida Portuguesa* intitulado «Gomes Leal na Miséria». O texto foi reproduzido numa das biografias de Gomes Leal, de que reproduzimos os excertos mais significativos:

Há dias chegou-me aos ouvidos esta dolorosíssima notícia: Gomes Leal passa fome, está na miséria!

Notícia de dor, mas não de espanto. Estas novas são tão antigas em Portugal, como as almas portuguesas que afluíram à vida, agrilhoadas ao dramático destino de criar simpatia, bondade, amor e dilatar o mundo anímico.

A visão de Camões mendigo ensombra perpetuamente o nosso Azul; e, como Cristo sangrou a cruz, ele sangrou o catre do hospital.

[...] A miséria do Poeta representa uma ingratidão dos Portugueses, porque eu sou dos que imaginam que uma pátria não deve nunca desamparar os seus filhos eleitos, aqueles que lhe dão presença espiritual entre as outras pátrias.

[...] Tudo o que se lhe der não será esmola, será o vil pagamento de uma grande dívida.

[...] a mesma cruz da ingratidão que o Poeta tornou mil vezes mais pesada sobre os ombros de Cristo, que a própria cruz do suplício!

[...] «Nós vemos, de longe, a sua Figura, já curvada dos anos e do consumidor trabalho espiritual, ao pé de Camões, igualmente alquebrado, pedindo, pelas ruas de Lisboa, uma moeda de cobre em paga da imortalidade do seu povo.

<sup>659</sup> Albino Forjaz de Sampaio, *Os Poetas. A sua vida...*, p. 3.

<sup>660</sup> Vitorino Nemésio, em «Destino de Gomes Leal»..., p. XXXVI.

<sup>661</sup> Natália Correia (selecção, prefácio e notas), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Antígona/Frenesi, 2000 (ed. original de 1965).

Nós vemos as duas grandes figuras dolorosas e outras ainda: Camilo, Antero, Soares dos Reis... Fantasmas do génio e desgraça, anoitecendo a terra portuguesa que há-de sofrer como nós, ante o martírio dos seus filhos que lhe deram a vida eterna do espírito.<sup>662</sup>

O texto de Pascoaes foi seguido de outras notícias que começaram a acompanhar o caso e que, alertando e agitando a opinião pública, acabaram por forçar o Estado a atribuir-lhe uma pensão anual. Como disse Albino Forjaz de Sampaio, se não fossem os amigos «morreria de fome e de piolhos na valeta suja de uma rua».<sup>663</sup> A partir de então, não faltaram as comparações entre o destino do autor d'*Os Lusíadas* e do autor d'*A Fome de Camões*, ambos vagabundos geniais, reproduzindo assim a intenção e o objectivo de Gomes Leal quando escreveu o seu poema. No prefácio à 2ª edição de *A mulher de luto*, Fernando Reis considera «Gomes Leal poeta herdeiro do imortal Camões, no estro e na desgraça, no génio poético e na boémia», e Camões como «seu irmão mais velho».<sup>664</sup> E posteriormente, Armindo Rodrigues escreveu o «Soneto de Gomes Leal Cantando a Fome de Camões»: «Lembra-se de Camões a pedir esmola. [...] // Dir-se-ia, meu pobre, que já sentes // que uma sorta fatal, perversa e tola, // em teu redor se tece, e aperta, e enrola, que até na fome vos fará parentes.»<sup>665</sup>

Da mesma forma, a partir do final do século XIX e inícios do XX, começou a ser frequente privilegiar nas análises literárias a caracterização biográfica dos escritores. Teófilo Braga reconheceu isso mesmo ao afirmar que «O conhecimento da vida de Camilo é a melhor e indispensável comentação da sua obra vasta, original e descoordenada».<sup>666</sup> Mais directo ainda foi no estudo sobre Soares de Passos, incluído como prefácio na edição das *Poesias* do poeta portuense:

A individualidade do poeta é também uma obra faceada pela acção forte da sua época. Disse Milton: *The life of Poet is a true poem* – a vida do poeta é um verdadeiro poema. O que quer isto dizer? A vida acidentada, complicada pelo conflito dos interesses e das aspirações ideais é que faz os Poetas, como Dante banido de Florença nas lutas políticas, como Milton envolvido na Revolução de Inglaterra, como Byron quebrando o convencionalismo inglês de uma aristocracia hipócrita e verberando o retrocesso da Sanra Aliança, como Vítor Hugo protestando contra os vinte anos de traição e infâmia do segundo Império; e se olharmos para a nossa península, como Camões desterrado da corte beata de D. João III, escrevendo a Epopeia da nação portuguesa nos cruzeiros doentios, nos cárceres e missérimos hospitais, nos naufrágios e perseguições, como

<sup>662</sup> Citado em Álvaro Neves e H. Marques Júnior, *Gomes Leal: sua vida e sua obra*, Lisboa, Editorial Enciclopédia, 1948, pp. 114-116.

<sup>663</sup> Albino Forjaz de Sampaio, *Homens de Letras*, Lisboa, Guimarães, 1930, p. 122.

<sup>664</sup> Fernando Reis, «Gomes Leal e a sua obra», prefácio a Gomes Leal, *A mulher de luto*, Lisboa, Livraria Central Editora, 1924 (2ª edição), págs. XXII e XXIII.

<sup>665</sup> Armindo Rodrigues, *Obra Poética*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1972, p. 67.

<sup>666</sup> Teófilo Braga, *Camilo Castelo Branco. Esboço biográfico*, Lisboa, Livraria de Manoel dos Santos, 1916, p. 5.

Cervantes caído no convés de uma nau na batalha de Lepanto, e escrevendo o *Dom Quixote* no cárcere de Argamasila, ou ainda Garrett, colaborando na legislação que renovou as instituições portuguesas, e acordando a consciência da nacionalidade nas lutas do cartismo e do cabralismo. A vida destes poetas é na realidade um verdadeiro poema; não viveram em si e para si, e é por isso que foram grandes na sua obra.<sup>667</sup>

De facto, consolidou-se no meio literário um tipo de análise que deixava subentendida uma confusão entre a obra e a vida de certos autores. Foi essa uma das razões, justamente, que levou Vitorino Nemésio, no prefácio às *Poesias Escolhidas* de Gomes Leal, a apresentar uma longa nota biográfica documentada em vez um ensaio sobre «a substância e formas da poesia do poeta».<sup>668</sup>

Porém, o interesse pela vida pessoal dos escritores centrava-se principalmente nas vivências difíceis, agitadas e dolorosas, as quais estariam na origem da própria criatividade artística: «As janelas não têm vidros, a roupa é pouca, mas tu [Gomes Leal] viveste o que não vive um rei, e o império deslumbrante, que criaste à custa da dor, cheio de obscuridades e de génio [...]».<sup>669</sup> Sem dúvida, as vidas dramáticas e as mortes trágicas dos artistas produziam um efeito poderoso na imaginação, de tal modo que falar de Gomes Leal passou a ser falar do seu vício do álcool, da sua miséria, das vezes em que fora visto a dormir na rua ou a cair de bêbedo, gozado e apedrejado pelos miúdos, etc.

Esta dramatização da vida tanto servia para criticar a sociedade, que não sabia cuidar dos seus talentos, como para demonstrar a força, a persistência e a tenacidade das verdadeiras vocações artísticas, mais fortes que as adversidades e os obstáculos da fortuna. Um cabedal de experiências humanas rico em episódios fora do comum ou da norma, que singularizassem o percurso de uma vida, permitia assim acumular capital simbólico, ou seja, uma biografia turbulenta, marcada pela fome e pela desgraça, passava a ser, portanto, outra fonte de consagração para os artistas. Dizer que Gomes Leal «teve a glória da cadeia», que «as portas do Limoeiro são as portas da sua celebridade»<sup>670</sup> ou que ganhara «o prestígio do escândalo»<sup>671</sup> mostra bem como a vida do autor se tornara tão ou mais importante que a obra, como se o valor do indivíduo fosse transferível para a sua obra, ou melhor, como se a vida legitimasse a obra. O caso de Gomes Leal mostra-nos, finalmente, que a sua época começava a atribuir um valor

---

<sup>667</sup> Teófilo Braga, «Soares de Passos (Escorço Biográfico)», em Soares de Passos, *Poesias*, Porto, Lello & Irmão, 1967 (11ª edição), p. XXXVII.

<sup>668</sup> Vitorino Nemésio, «Destino de Gomes Leal»..., p. LXXXIII.

<sup>669</sup> Álvaro Neves e H. Marques Júnior, *Gomes Leal: sua vida...*, pp. 181-182.

<sup>670</sup> Álvaro Neves e H. Marques Júnior, *Gomes Leal...*, p. 66.

<sup>671</sup> Vitorino Nemésio, em Gomes Leal, *Poesias Escolhidas...*, p. XXII.

sem precedentes à «maldição» literária. Que o «maldito» (ou «poeta do mal», como era mais frequentemente designado),<sup>672</sup> enquanto categoria literária em ascensão, começava a exercer um certo fascínio e que estava a tornar-se numa palavra que merecia atenção. Em suma, que passaria a ser «retoricamente rentável».<sup>673</sup>

Nada disto nos faz esquecer que, reflexo do nacionalismo que se seguiu à implantação da República – e na hierarquia dos valores havia também que ter em conta essa prioridade nacionalista – algumas vozes se levantaram contra o facto de vivermos «a imitar a literatura francesa»<sup>674</sup> – o próprio Gomes Leal, curiosamente, dizia também dos portugueses que «somos um povo de imitadores»<sup>675</sup> – de tal maneira que, assim como a França escolhera o galo como emblema da nação, Portugal devia adoptar como símbolo o papagaio.<sup>676</sup> Augusto de Castro, alinhando com as posições que, no contexto do republicanismo, defendiam a necessidade de «criar uma literatura nacional», exortava a arte portuguesa, «fatigada da extravagância, do cosmopolitismo, do cepticismo» a regressar «à *terra mater*, ao seio amoroso da sua terra».<sup>677</sup> Já Adolfo Coelho preferiu atacar os «novíssimos» (onde se incluía Fernando Pessoa, que respondeu numa carta dirigida a Boavida Portugal, o responsável pelo inquérito citado em nota), que se «afundavam nas suas pretensões à originalidade, havendo nessa «pretensão a uma originalidade absoluta erro fundamental e ruinoso», além de que «os verdadeiros originais, dizia um psiquiatra, encontram-se nos manicómios».<sup>678</sup> Na mesma linha deste último (e de Júlio Dantas, que chamara «loucos» aos elementos do Orfeu, desencadeando com isso o «Manifesto Anti-Dantas» de Almada Negreiros), Agostinho de Campos, da Academia das Ciências de Lisboa, aproveitou a organização de um livro de Afonso Lopes Vieira – escritor que, segundo ele, contribuiu para o «reaportuguesamento de Portugal» – para defender que «a comunicação artística se

---

<sup>672</sup> Albino Forjaz de Sampaio, em *Os Poetas. A sua vida...*, p. 4: «Gomes Leal era então conhecido pelo *Poeta do Mal* ou *Poeta Satânico*»; ou Humberto Pelágio em «Gomes Leal. Plaquete comemorativa da inauguração do mausoléu», 17 de Dezembro de 1925, p. 5, que lhe chama, em itálico, «*Poeta do Mal*».

<sup>673</sup> Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire...*

<sup>674</sup> Júlio de Matos, em resposta ao inquérito realizado nas colunas do diário *República* durante os meses de Setembro a Dezembro de 1912, publicado depois em Boavida Portugal, *Inquérito à Vida Literária Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1915, p. 14.

<sup>675</sup> Gomes Leal, *idem*, p. 43.

<sup>676</sup> Lopes de Mendonça, *idem*, p. 23.

<sup>677</sup> Augusto de Castro, *idem*, p. 34.

<sup>678</sup> Adolfo Coelho, *idem*, págs. 78 e 84.

baseia em “semelhanças”, sempre que a “diferença” abuse deixa de haver comunicação, e a obra de arte passa a ser antes caso clínico».<sup>679</sup>

Contrário também às novas tendências que caracterizavam a literatura, mas num outro sentido, António Sérgio opôs-se à valorização das informações biográficas na crítica literária, como a concebiam José Maria Rodrigues, Afonso Lopes Vieira ou João Gaspar Simões. Segundo ele, havia que estabelecer uma diferença clara entre o plano da criação artística e o plano do indivíduo biológico, ou seja, a obra devia ser analisada independentemente das condições em que foi concebida e da personalidade do seu criador. Nesse sentido, disse o autor dos *Ensaio*s, a propósito de Fialho de Almeida, que «é o produto mais acabado da doença romântica entre nós – daquela demagogia espiritual originada pela ausência, ou relaxamento, das faculdades dirigentes da inteligência». E explica porquê: «Dos românticos, Fialho tinha, em primeiro lugar, a doentia preocupação do próprio *eu*: aquilo de cuidarem, ao pensar e ao escrever, mais de si que do seu assunto, e procurarem sobretudo “fazer vista” [...]; e tinha o vulgar estratagema de toda mórbida vaidade, que é apresentar como superioridade as próprias inferioridades de que padecemos, e tomar para critério do genial o obscuro e arbitrário, o desconexo, o perturbante, [o humoral,] o desvairado: [aquela espectacular extravagância que se impõe aos ingénuos e aos selvagens;] aquela inversão de valores que coloca o doente superior ao são; [o mistificador acima do honesto;] [...]».<sup>680</sup>

### 3.3. A maldição surrealista

De certo modo, o grupo do Orpheu deu continuidade a esse ambiente intelectual e contribuiu para disseminar alguns dos princípios que passaram a caracterizar a nova identidade artística, ligada à ideia de diferença e de radicalidade do génio marginalizado. É nesse ambiente cultural que devemos entender algumas ideias de Fernando Pessoa sobre a criação estética e a genialidade. Por exemplo: «O génio, o crime e a loucura provêm, por igual, de uma anormalidade, representam, de diferentes maneiras, uma inadaptação ao meio. [...] O génio é, de sua natureza, uma anormalidade», «cuja «vida mental é uma coisa à parte e que passa, em geral,

---

<sup>679</sup> Agostinho de Campos, em Afonso Lopes Vieira, *Antologia Portuguesa*, Lisboa/Porto/Rio de Janeiro, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1925, p. 114.

<sup>680</sup> António Sérgio, «Notas de Literatura Portuguesa: *Fialho de Almeida*, por Castelo Branco Chaves», em *Ensaio*s, Lisboa, Sá da Costa, 1972, Tomo III, p. 113.

incompreendido na sua época».<sup>681</sup> Nisto, Pessoa não estava a ser propriamente original. Como muitos que o antecederam, atribuía ao génio uma natureza divina, da qual derivava a sua maldição. No texto que escreveu em memória de Mário de Sá-Carneiro, logo a seguir ao suicídio do amigo, publicado no número 2 da revista *Athena*, em Novembro de 1924, o grande criador volta a ser equiparado aos deuses: «Se só ao génio, amando-o, tornam [os deuses] seu igual, só ao génio dão, sem que queiram, a maldição fatal do abraço de fogo com que tal o afagam. Se a quem deram a beleza, só seu atributo, castigam com a consciência da mortalidade dela; se [...] a quem, tornando-os creadores, deram a sua mesma essência? Assim ao génio caberá, além da dor da morte da beleza alheia, e da mágoa de conhecer a universal ignorância, o sofrimento próprio, de se sentir par dos Deuses [...]».<sup>682</sup> De resto, o texto de Pessoa reproduz todos os tópicos anteriormente referidos a propósito de Gomes Leal, como a infelicidade, a incompreensão e a maldição, condições próprias dos génios:

Génio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor. Mas para Sá-Carneiro, génio não só da arte mas da inovação dela, juntou-se, à indiferença que circunda os génios, o escárnio que persegue os inovadores, profetas, como Cassandra, de verdades que todos têm por mentira. In qua scribebat, barbara terra fuit. Mas, se a terra fora outra, não variava o destino. Hoje, mais que em outro tempo, qualquer privilégio é um castigo. Hoje, mais que nunca, se sofre a própria grandeza [...]. Nada nasce de grande que não nasça maldito, nem cresça de nobre que se não defínhe, crescendo. Se assim é, assim seja! Os Deuses o quiseram assim.<sup>683</sup>

Dos elementos que pertenceram ao Orpheu, porém, aquele que melhor personificação essa nova identidade do maldito foi Raul Leal, que passaria a ser incluído na linhagem dos escritores desgraçados.<sup>684</sup> Sobre o autor de *Sodoma Divinizada*, o crítico João Gaspar Simões – figura destacada do grupo da *Presença* e um dos primeiros divulgadores da obra de Fernando Pessoa – disse que «não discorria logicamente, Raul Leal não se exprimia ao nível da compreensão racional, fazia-o como

---

<sup>681</sup> Fernando Pessoa, «Reflexões e princípios de estética», *Obras de Fernando Pessoa*, volume III (Obra Poética e em Prosa), Porto, 1986, Lello & Irmão-Editores, pp. 34-35.

<sup>682</sup> Fernando Pessoa, «Mário de Sá-Carneiro 1890-1916», *Obras de Fernando Pessoa...*, volume II, p. 1277.

<sup>683</sup> *Idem*, p. 1278.

<sup>684</sup> Nos textos que escreveu para a organização do livro de Raul Leal *Sodoma Divinizada*, Lisboa, Hiena, 1989, Aníbal Fernandes posicionou-o junto de escritores como Antero e Camilo (suicidas), Gomes Leal (poeta vagabundo), Cesário Verde (morte prematura de tuberculose) e Ângelo de Lima (internado em Rilhafoles).

um possesso, um mago, um vidente. [...] Era um místico do mal, um aliado de Satã». <sup>685</sup> O próprio, porém, preferia qualificar-se assim: «Em tudo eu tenho o culto da excessividade» ou «tive também um momento em que me julguei falhado, quando afinal era apenas incompreendido». <sup>686</sup> Explicando depois o caminho que o conduziu à literatura, confessava que «a despeito de tudo preferi a miséria e a fome» ou, por outras palavras, «Preferi sacrificar as minhas ambições de luxo, os meus apetites delirantes de ouro, para através duma vida necessariamente miserável poder trabalhar profundamente a minha Obra, que coloco adiante de tudo». <sup>687</sup> Intervindo na polémica gerada pelo texto de Raul Leal *Sodoma Divinizada*, Fernando Pessoa voltou a ligar loucura, genialidade e incompreensão: «muitas vezes, o que nos parece a loucura dos outros não é mais que a nossa própria incompreensão», e ainda assim, «é a loucura de dirige o mundo. Loucos são os heróis, loucos os santos, loucos os génios, sem os quais a humanidade é uma mera espécie animal, cadáveres adiados que procriam». <sup>688</sup>

Valorizando acima de tudo a sinceridade e a originalidade, incluindo nestas últimas as personalidades artísticas que têm o «encanto do raro e do imprevisto», como lhe chamou José Régio, <sup>689</sup> o grupo da *Presença* afirmou-se, entre outras coisas, como herdeira do Orpheu. Continuando a citar José Régio e o texto que publicou logo no número 1 da revista que deu nome ao grupo, verificamos que os maiores pecados em arte, para os presencistas, eram a falta de originalidade e a falta de sinceridade: «Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais (artistas ou não), certa sinonímia nasceu entre o adjectivo *original* e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados: por exemplo: o adjectivo *excêntrico*, *estranho*, *extravagante*, *bizarro*... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizzarria podem ser poderosas – mas só quando naturais a um dado temperamento artístico.» <sup>690</sup> Para Régio, a sinceridade podia inclusive sobrepor-se à originalidade, já que, na sua opinião, «A

---

<sup>685</sup> João Gaspar Simões, citado por Aníbal Fernandes na cronologia incluída em Raul Leal, *Sodoma...*, p. 22.

<sup>686</sup> Raul Leal, «Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa e o descaramento da Igreja Católica», em Raul Leal, *Sodoma...*, págs. 108 e 112.

<sup>687</sup> *Idem*, págs. 109 e 110.

<sup>688</sup> Fernando Pessoa, «Sobre um manifesto de estudantes», incluído em Raul Leal, *Sodoma Divinizada*, Lisboa, Hiena, págs. 124 e 125.

<sup>689</sup> José Régio, «Literatura viva», publicado no nº 1 da revista *Presença* (1927), citado em Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1992, p. 147.

<sup>690</sup> *Idem*, p. 151.

autenticidade total é capaz de redimir a falta de originalidade».<sup>691</sup> Tanto uma como outra deveriam ser manifestações da individualidade do escritor, a qual deveria ficar reflectida na obra, pois é aí que reside o seu valor, uma vez que o estilo, como dizia Régio, é sempre sinónimo de individualidade artística. João Gaspar Simões, por exemplo, dizia que «A arte, e particularmente a literatura, é uma *transposição* da vida: dos sentimentos, das sensações, da inteligência que o homem tem dela quando é artista. [...] De modo que um artista recebe a vida como é, e devolve-a como ela lhe é»,<sup>692</sup> e José Régio, por sua vez, que a «literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida».<sup>693</sup>

Adolfo Casais Monteiro, que dirigiu a revista a partir de 1931, nas suas reflexões sobre a «função do escritor», procurou introduzir no espírito do grupo uma dimensão mais social, defendendo que o intelectual é um «resistente», que a sua função na sociedade é ser contra ela e isso implica um preço a pagar: o desprezo e a inveja.

É o carácter de «oposição» que assume quase sempre a revelação do escritor – pelo menos do escritor que se encontra ou virá a encontrar-se num plano superior ao do talento mediano. O escritor seria pois, além do mais que implicitamente seja, o homem que toma consciência de um desajuste, de uma forma de desequilíbrio, moral, social ou religiosa, não importa, no seio da sociedade a que pertence – mesmo quando disso só tenha consciência como dum problema seu, duma angústia ou duma revolta «individualista», e totalmente desinteressado de «salvar» a sociedade. Aquilo que ele pretende salvar é, quase sempre, a sua própria existência, melhor, o seu direito à existência.<sup>694</sup>

Apesar destas posições mais «combativas», os presencistas não escaparam às acusações de isolamento, esteticismo, aridez, esterilidade, idealismo inconsequente, em suma, conservadorismo. Com alguma razão, parece, a avaliar pela recusa, por parte de alguns membros da revista, entre os quais Branquinho da Fonseca, Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt, em publicar um texto de Raul Leal que o próprio enviara, *A Virgem-Besta*. O argumento era a ofensa às crenças religiosas do país. É isso que se depreende da carta que José Régio enviou do Porto para Coimbra, onde dizia acatar a decisão, apesar de não concordar com ela. Na opinião de Régio, «a afirmação sincera e original dum temperamento à parte choca sempre a razão. [...] Raul Leal é a síntese

---

<sup>691</sup> *Idem*, p. 149.

<sup>692</sup> João Gaspar Simões, «Modernismo», nos números 14-15 da revista *Presença*, citado em *Idem*, pp. 153-154.

<sup>693</sup> José Régio, «Literatura viva»..., citado em Fernando Guimarães, *Simbolismo...*, p. 148.

<sup>694</sup> Adolfo Casais Monteiro, «A Função do Escritor», em *Melancolia do Progresso*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 148.



dum corpo miserável e duma grande alma: O que tudo faz uma figura sinistra e chocante, mas poderosa e originalíssima».<sup>695</sup>

Foi portanto contra esse conservadorismo, visível na sua anulação cívica e no seu afastamento relativamente às inquietações da vida do país, em particular naquele contexto histórico de ditadura, que no início da década de 1940, numa atmosfera de imperativos ideológicos (a guerra civil espanhola estava ainda demasiado presente e o regime, em consequência, endurecera as suas posições, a começar pela censura), que o Neo-Realismo se afirmou, adoptando um ponto de vista que, pelo contrário, privilegiava a dimensão social dos artistas e das obras (e isso, segundo os seus críticos, independentemente do valor real das obras). A década de 1940 registou uma tal vaga de literatura militante, com amplas descrições das difíceis condições de vida do povo português que visavam denunciar e desmistificar o discurso político e cultural do regime, que o Neo-Realismo, segundo vários autores, se transformou numa corrente hegemónica, invadindo as redacções dos jornais, das revistas, os escritórios das editoras, etc.

O Surrealismo, que derivou do Neo-Realismo – a maioria dos nossos surrealistas militou aí inicialmente – e que pretendeu romper, a partir do final da década de 1940,<sup>696</sup> com essa hegemonia (e com a influência de algumas figuras da *Presença*, em particular João Gaspar Simões), impôs outras referências, outros modelos e outros códigos de escrita. Em obediência ao primeiro manifesto do surrealismo de André Breton, onde era concedida «a primazia a Sade, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, quer dizer, aos que oferecem a mais ampla margem de contestação», onde Baudelaire era visto como um mestre para «uma atitude de agressão» e segundo o qual «certas afirmações de Lautréamont, de Rimbaud, de carácter imperioso, destacavam-se da sua mensagem como em letras de fogo. Constituía para nós verdadeiras palavras de ordem, de cuja

---

<sup>695</sup> José Régio, citado por Aníbal Fernandes, *idem*, p. 135.

<sup>696</sup> O início do surrealismo, em Portugal, costuma ser datado de 1947, ano em que se realizaram, na Mexicana, as reuniões preparatórias de um projecto de movimento em que estiveram presentes António Pedro, Cândido Costa Pinto, Marcelino Vespeira, Fernando Azevedo, Alexandre O'Neill, António Domingues e José Augusto França, a que se juntaria depois Mário Cesariny de Vasconcelos. Surgimento tardio, tendo em conta que o primeiro manifesto do surrealismo francês, assinado por André Breton, data de 1924. Para uma cronologia e história do movimento em Portugal, vejam-se, por exemplo: Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Março de 1987; Adelaide Ginga Tchen, *A Aventura Surrealista*, Lisboa, Edições Colibri, 2001. Para uma perspectiva dos próprios actores do meio literário, vejam-se Natália Correia, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Mem Martins, Europa-América, 1973; e Mário Cesariny de Vasconcelos (org.) *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, Lisboa, Guimarães Editores, 1961.

execução não nos queríamos eximir»,<sup>697</sup> também em Portugal se preconizou a redescoberta desses autores «mal afamados», com vida extremas e trágicas, cuja lista incluía ainda, no caso português, entre outros, os nomes de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Ângelo de Lima, Raul Leal ou Gomes Leal, aqueles que «foram em vida o mais esforçado testemunho contra o bom-senso-não-deites-a-língua-de-fora». <sup>698</sup> Continuando com as palavras de Cesariny, tratava-se de seguir o exemplo desses «autores excessivamente fora da norma literária, excessivamente revolucionários, excessivamente desesperados». <sup>699</sup>

A 4 de Agosto de 1948, no centenário do nascimento de Gomes Leal, saiu no *Diário de Lisboa* uma homenagem ao autor d'*A Fome de Camões*, assinada pelos membros do Grupo Surrealista Português, acabado de formar: Alexandre O'Neill, António Domingues, António Pedro, Cesariny, Fernando Azevedo, João Moniz Pereira, José Augusto França e Vespeira. <sup>700</sup> Gomes Leal é aí considerado «um dos maiores do seu tempo» e a sua poesia caracterizada por uma «imaginação violenta, lírica, disparatada, que é própria do poeta». Quanto a Raul Leal, ainda vivo nessa altura, foi introduzido no grupo, que se reunia no Café Gelo, por Herberto Helder e em 1961, Luiz Pacheco, considerado então um dos editores dos surrealistas – como disse Natália Correia, «É de toda a justiça aqui recordar a actuação editorial de Luís Pacheco, que pôs a sua vagabunda e delirante máquina editorial (Contraponto) ao serviço da divulgação da então maldita poesia surrealista [...]» <sup>701</sup> – reeditou-lhe *Sodoma Divinizada*.

Normalmente, as declarações da influência e da importância de certas figuras, por uma espécie de efeito de contágio, servem como referências identitárias e permitem, desde que no século XIX se impôs um novo modelo de escritor, uma afirmação de diferença e de independência (relativamente aos critérios extra-literários). No caso dos malditos, aquilo que é comum a essas referências e as unifica assenta nos seus traços biográficos, estando para além, portanto, das diferenças estéticas que possam existir entre elas. Ora, num universo que se rege pelo valor da singularidade, os actores têm de demonstrar, paradoxalmente, através da reivindicação de certas figuras do passado, que

---

<sup>697</sup> André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Salamandra, 1993, pp. 100-101. Essas referências seriam posteriormente retiradas.

<sup>698</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, *Antologia Surrealista do Cadáver...*, pp. 50-51.

<sup>699</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, *as mãos na água a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, p. 45.

<sup>700</sup> «Só Gomes Leal o Mago Lesel (Anagrama Gomes Leal) o poro da noite», *Diário de Lisboa*, 4 de Agosto de 1948, p. 4.

<sup>701</sup> Natália Correia, *O Surrealismo na Poesia...*, pp. 333-334.

o seu caso não releva de uma situação «singular», antes participa num esquema mais geral.

A declaração de outras referências artísticas, bem como a defesa da autonomia da arte, que António Maria Lisboa sintetizou na frase «a poesia não servirá fim nenhum»,<sup>702</sup> marcava uma ruptura com o neo-realismo. Ruptura que ficou patente, desde logo, na preferência dos surrealistas pela poesia e na recusa do romance (o género que os neo-realistas, pelo contrário, privilegiavam), visto como a expressão maior do racionalismo em literatura, justamente aquilo que queriam combater, por exemplo, através do livre jogo de associações da escrita automática e da exaltação da loucura, das alucinações, da magia. Os surrealistas também estavam contra a sociedade e a literatura burguesas, marcadas pela hipocrisia e pelo academismo, respectivamente; também pretendiam denunciar a existência de um regime fascista e estimular uma reflexão sobre o sentido de escrever nessas condições, também queriam expor a realidade crua do ser humano aos outros seres humanos; em suma, também se afirmavam em luta contra as forças que limitavam a liberdade e contra quem colaborava com elas. Porém, essa rebeldia, segundo os próprios, era muito mais radical e não excluía a ideia de arte como revolta pelo mero prazer da revolta ou como um acto gratuito de provocação, para desse modo pôr em causa todo o sentido de utilidade e de bom senso, toda a moral e todo o sistema valores em que assentavam tanto a sociedade como as artes.

Para os surrealistas, como para muitos outros escritores antes deles, desde pelo menos o romantismo, os poetas são «magos» ou «videntes»,<sup>703</sup> e o seu papel é comparado, também, ao dos párias ou vagabundos, que violam as convenções e que percorrem o caminho do sacrifício e do sofrimento, como o próprio Rimbaud deixara expresso na «Carta do Vidente»: «O Poeta faz-se *vidente* por um longo, imenso e disciplinado *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele próprio procura, esgota em si mesmo todos os venenos, guardando unicamente as quinta-essências. Inefável tortura em que necessita da maior fé, de toda a força sobre-humana, e em que se torna, entre todos, o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio!»<sup>704</sup> Celebrando a vida do

---

<sup>702</sup> Citado em Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo...*, p. 170.

<sup>703</sup> António Maria Lisboa, «Erro Próprio», em *Poesia de António Maria Lisboa* (organização de Mário Cesariny), Lisboa, Assírio & Alvim, 1977, p. 90.

<sup>704</sup> Jean-Arthur Rimbaud, «Carta do Vidente» (15 de Maio de 1871, dirigida a Paul Demeny), em *Uma Época no Inferno* (versão portuguesa, prefácio e notas de Cesariny), Lisboa, Portugália Editora, 1960, p. 113.

escritor francês pelo carácter exemplar da sua transgressão, Cesariny chamou a atenção para a perseguição de que fora alvo, «Pelo seu demónio interior, pela mãe, por Verlaine, pela sede e pela fome».<sup>705</sup> E sobre a figura do poeta, em geral, António Maria Lisboa dizia que «Se a vida “social” do Poeta nos pode parecer erradamente miserável, porque o é quase sempre economicamente, reparando bem vemos que mais ninguém sobre a Terra viveu a *Verdadeira Vida*, conjugação magnífica do Sonho e da chamada Realidade: a *Surrealidade* [...]».<sup>706</sup>

Quem melhor personificava essa revolta essencial do ser, segundo os surrealistas, eram os «poetas malditos», os únicos que recusavam radicalmente todas as imposições. Para Cesariny, o que distingue o poeta do homem de técnica «é um sentido de não oportunidade, de inoportunidade, que lhe advém duma clarividência total e duma insubmissão permanente ante os conceitos, regras e princípios estabelecidos», em suma, «o poeta é rebelde sem premeditação, demolidor de tudo e de si próprio».<sup>707</sup> O mesmo Cesariny, referindo-se àqueles que abriram «a estrada do surrealismo», dizia que «nós veremos sempre Rimbaud mais ligado ao advento dos *Poètes Maudits* [...]».<sup>708</sup> António Maria Lisboa, em carta dirigida a Cesariny, datada de 1 de Abril de 1950, não podia ser mais explícito: «a verdadeira poesia é de malditos – lembrei-me de Lautréamont, Nerval e Baudelaire [...]».<sup>709</sup> Percebe-se, assim, que Maria Lisboa dissesse de si próprio «Eu caminho lento pelo meu túmulo com o meu Destino maldito».<sup>710</sup> «Nicolau Cansado Escritor», texto de Cesariny de meados da década de 1940 apenas publicado em 1961, era, à semelhança dos malditos, «um grande incompreendido, uma genial vítima de um meio estupefacto».<sup>711</sup> Ideia que repetiu no prefácio à sua tradução de Rimbaud, quando ironizava com a «mitificação universal» da sua obra: «Isto terá só a ver com o remorso, com a pancada de sino nos distraídos, ou anda aqui uma estranha alegria, uma grandíssima satisfação? Marca indelével de uma civilização que vitima para glorificar

---

<sup>705</sup> Mário Cesariny, «Breve apresentação à guisa de prefácio», em Jean-Arthur Rimbaud, *Uma Época no Inferno*..., p. 13.

<sup>706</sup> António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, incluído em *Poesia de António*..., p. 90.

<sup>707</sup> Cesariny, «Carta a Egidio», em, *Antologia Surrealista do Cadáver*..., págs. 49 e 50.

<sup>708</sup> Cesariny, *as mãos na água*..., p. 39.

<sup>709</sup> Carta incluída em *Poesia de António Maria Lisboa* (organização de Mário Cesariny), Lisboa, Assírio & Alvim, 1977, p. 267.

<sup>710</sup> António Maria Lisboa, *Ossóptico* (1952), incluído em *Poesia de António*..., p. 187.

<sup>711</sup> Mário Cesariny, *Poesia (1944-1955)*, Lisboa, Delfos, 1961, p. 34.

[...].»<sup>712</sup> Ainda com Rimbaud como pano de fundo, Cesariny defenderia que o poeta é aquele que, mesmo na miséria, protesta e arrisca «a vida inteira, todos os dias».<sup>713</sup>

É sabido que foi por causa das divergências quanto à forma de levar à prática essa revolta que em 1948 vários elementos abandonaram o Grupo Surrealista de Lisboa: Mário Cesariny e João Moniz Pereira saíram e formaram por sua conta o Grupo Surrealista Dissidente, a que se juntariam depois António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Henrique Risques Pereira, Carlos Eurico da Costa, Pedro Oom, Cruzeiro Seixas e José Francisco. A questão que dividiu os surrealistas portugueses decalcava a ruptura da célula francesa: ou seguir a linha de Breton, que defendia a possibilidade dos artistas contribuírem para a revolução mantendo-se à margem dos enfeudamentos partidários e preservando assim a autonomia da arte, ou seguir os passos de Aragon e Eluard, que advogavam posições politicamente mais empenhadas e que aceitavam restrições externas à sua liberdade criativa. O grupo dissidente ganhou um novo fôlego – Mário Henrique Leiria saía em 1952 e António Maria Lisboa morrera em 1953 – com a incorporação, a partir de 1956, de António José Forte, Natália Correia, Manuel de Lima, Virgílio Martinho, João Rodrigues e António Areal, que se reuniam no café Royal e depois no café Gelo, locais onde também apareciam Herberto Helder, Luiz Pacheco, Manuel de Castro e Ernesto Sampaio.

Em 1973, Manuel de Lima descrevia assim o panorama cultural na década de 1960: «alguns abencerragens do grupo do “Orfeu”, os da Presença, os do Neo-Realismo e os do Surrealismo, representantes da facção “maldita”».<sup>714</sup> O surrealismo foi, de facto, o principal responsável pela persistência do tema do escritor maldito e pela sua cristalização e permanência no meio literário. Para isso muito contribuiu a importante acção do *Jornal de Letras e Artes*, fundado em 1961 e onde colaboraram muitos dos elementos ligados ao surrealismo, que aí publicaram vários documentos e textos do movimento. A partir de certa altura, esse jornal funcionaria também como caixa de ressonância e tribuna livre dos surrealistas portugueses. De facto, o *Jornal de Letras e Artes* publicitou grandemente o conceito de maldito como modo de vida literário e aplicou-o não apenas à literatura, mas também ao cinema, ao teatro, etc. Por exemplo,

---

<sup>712</sup> Mário Cesariny, «Breve apresentação à guisa de prefácio», em Jean-Arthur Rimbaud, *Uma Época no Inferno* (versão portuguesa, prefácio e notas de Cesariny), Lisboa, Portugalia Editora, 1960, p. 15.

<sup>713</sup> Mário Cesariny, «Quatro Notas sobre a Ausência de Rimbaud», *Jornal de Letras e Artes*, 11 de Novembro de 1963, p. 4.

<sup>714</sup> Manuel de Lima, «Interfácio: Uma peça como não se faz lá fora», em *O Clube dos Antropófagos*, Lisboa, Estampa, 1973, p. 121 (2ª edição; edição original de 1965).

em 1961, Urbano Tavares Rodrigues, a propósito de Artaud, dizia que o «poeta maldito, aliás, não morreu. As suas ideias continuarão a correr, alimento de uma arte autónoma: o teatro. Jovem ele permanece, o meigo profeta “cruel” e generoso, em meio dos sóis turbilhonantes da sua melancolia rebelde a uma cura que o tornasse burguês como os burgueses – louco como o seu par e amigo Van Gogh, se é ser-se louco possuir o dom da revelação».<sup>715</sup> Depois, durante a década de 1960, encontramos textos com títulos como «Boris Vian, escritor maldito», «A reabilitação de Nietzsche – filósofo maldito», «Um escritor maldito que se assusta» (sobre Henry Miller), «Elia Kazan, autor maldito?», «Óscar Panizza – poeta maldito», «Gorky, pintor maldito», estando o conceito ligado aos temas da insolência, inconformismo, revolta, escândalo, originalidade, censura, penas de prisão, loucura, suicídio, etc.<sup>716</sup>

Os escritores e jornalistas assumiam o maldito, aceitavam-no, utilizavam-no como moeda corrente para qualificar um certo tipo de artista. Em 1966, Natália Correia, escritora que se movimentou nas franjas dos meios surrealistas de Lisboa, apresentava Gomes Leal, na *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* que organizou, dizendo da sua vida que fora «guiada pela estrela negra dos malditos».<sup>717</sup> E ainda na mesma obra, António Botto é considerado um «grande poeta maldito»<sup>718</sup> (Botto, aliás, tornou-se um dos poetas que mais repetidamente recebeu a denominação de «maldito»)<sup>719</sup>. Regra geral, os surrealistas, para provarem que a revolta era inerente ao poeta, daí a hostilidade ou indiferença da sociedade, tinham o hábito de fazer listagens de autores «malditos», onde a genialidade da sua obra e o heroísmo dos seus actos se tornam a própria causa da sua exclusão (e essa exclusão o preço da grandeza). Veja-se o caso de Ernesto Sampaio (frequentador do café Gelo e colaborador de algumas

---

<sup>715</sup> Urbano Tavares Rodrigues, «Antonin Artaud e o teatro total», *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Outubro de 1961, p. 10.

<sup>716</sup> Pierre de Boisdefre, «Boris Vian, escritor maldito», *Jornal de Letras e Artes*, 15 de Maio de 1963, capa e p. 6; «A reabilitação de Nietzsche – filósofo maldito», *Jornal de Letras e Artes*, 29 de Julho de 1964, p. 16; «Um escritor maldito que se assusta», *Jornal de Letras e Artes*, 23 de Setembro de 1964, p. 15; Elia Kazan, autor maldito? Debate em que participam alguns críticos franceses», *Jornal de Letras e Artes*, 13 de Janeiro de 1965, pp. 8-9; Jean Bréjoux, «Óscar Panizza – poeta maldito», *Jornal de Letras e Artes*, 3 de Março de 1965, capa e p. 16; Nelson di Maggio, «Gorky, pintor maldito», *Jornal de Letras e Artes*, 17 de Novembro de 1965, p. 8.

<sup>717</sup> Natália Correia (org.), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Frenesi, 2000, 2ª edição, p. 296 (1ª edição de 1966).

<sup>718</sup> *Idem*, p. 383.

<sup>719</sup> Veja-se, por exemplo, Gonçalo de Santa-Rita, «Os versos do povo e o poeta maldito», *Diário de Notícias*, 4 de Abril de 1975, p. 7; ou Fernando Cabral Martins, «Botto, António», em Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 71, onde é referido que a apreensão da segunda edição de *Canções* (saída em 1922 na editora de Fernando Pessoa, Olisipo) foi a grande responsável pela «construção da sua aura pública de poeta maldito».

publicações surrealistas), que no seu «Prefácio» à *Antologia do Humor Português* afirmava: «O tiro com que Kleist atinge o mais fundo da sua alma inquieta, o silêncio de Rimbaud, a lanterna de que pende o cadáver de Nerval na última etapa da sua tentativa para “dirigir o sonho”, a loucura de Lenz e Artaud, a bala que sela a aventura libertária de Maiakovski e o desejo de pureza de Van Gogh atestam bem o preço que a sociedade faz pagar aos que se atrevem a iluminar as coisas essenciais. Franquear as muralhas que encerram o horizonte humano, resolver os problemas fundamentais da condição do homem e da sua existência implicam a rejeição activa de toda a espécie de vassalagem e conciliação com as condições sombrias que limitam e deformam a vida».<sup>720</sup>

### 3.4. Camões poeta maldito?

O surrealismo corresponde assim à fase de consolidação e generalização do maldito, que se naturaliza e passa a fazer parte da paisagem mental do meio literário. Por essa altura, o termo é repetido de modo tão estereotipado que podemos fazer uma ideia da implantação dessa ideia no imaginário da literatura. Não nos estranha, por isso, que nos retratos dos escritores apareça um Guerra Junqueiro «rafeiro», «assim malandro. Assim maldito»<sup>721</sup> ou um Gomes Leal «poeta maldito, arredado da notoriedade a que outros nomes da cultura (decerto não tão incómodos) ascenderam. E a incomodidade paga-se cara. Mas é esta feição subversiva, suposta cumplicidade com o satânico e o perverso, lado oculto de um bom senso que se preza e se cultiva, que torna esta poesia porventura mais atraente, mais sedutora e sublime na sua dimensão esquizofrénica, entre o delírio e o mistério».<sup>722</sup> As análises sobre Gomes Leal tendem geralmente a centrar-se nesse conceito, uma escolha bem visível nas edições mais recentes que José Carlos Seabra Pereira realizou sobre a obra do poeta,<sup>723</sup> onde o autor de *A Fome de Camões* é pensado a partir do tema do maldito. No primeiro livro, considera que Leal representou Camões como «símbolo maior em Portugal do Poeta

---

<sup>720</sup> Ernesto Sampaio, *Antologia do Humor Português* (selecção e notas de Virgílio Martinho e Ernesto Sampaio), Lisboa, Edições Afrodite, Novembro de 1969, p. XIV.

<sup>721</sup> José Carlos Ary dos Santos, «Retrato de Guerra Junqueiro» (1970), incluído em *Obra Poética*, Lisboa, Edições Avante, 1994, p. 265. Na mesma altura, Ary dos Santos fez também um retrato de Rimbaud onde o inclui no «apaixonado baile dos malditos» (*idem*, p. 266).

<sup>722</sup> Cecília Barreira (estudo e selecção de textos), em Gomes Leal, *Antologia Poética – Entre a Diferença e o Excesso*, Lisboa, Edições Rolim, 1988, p. 12.

<sup>723</sup> Por exemplo, José Carlos Seabra Pereira, «O Poeta maldito e os “profundos desejos decepados”» (introdução), em *A Fome de Camões e Outros Destinos Poéticos*, Lisboa, Assírio & Alvim, Setembro de 1999, pp. 7-38.

maldito», cuja glória póstuma remete para «o motivo do remorso comunitário».<sup>724</sup> Interpretação semelhante utilizou Alexandre Cabral ao afirmar que a sociedade, quando erigiu a estátua de Camões no século XIX, em 1862, no então Largo do Loreto – «e não em Belém, junto dos Jerónimos, como defendera – e bem! – o velho Castilho» –, estava a «saldar a dívida de Portugal para com o seu egrégio filho».<sup>725</sup> Quer isso então dizer que a superior contribuição dos artistas singulares ao bem comum da arte é recompensada apenas com a glória póstuma, a fórmula que a comunidade normalmente utiliza para pagar a sua dívida ao artista, uma dívida agravada pelo sacrifício extremo dele e pela grandeza, confirmada pelas gerações seguintes, da sua obra. Para falar de Gomes Leal, Cecília Barreira andou também às voltas com essa ideia: «Poeta maldito, Gomes Leal perdurará na nossa memória cultural como uma espécie de má consciência da passagem do século [...]»<sup>726</sup>

Os textos sobre Camões e sobre Gomes Leal, neste último quer dos coetâneos quer dos vindouros, nos quais é sublinhada a imagem do poeta desgraçado, miserável e incompreendido (logo, textos que se referem à vida, tanto ou mais que à obra), estão carregados de qualificações positivas, prova cabal de uma cultura que passou a atribuir um valor sem precedentes à «maldição literária». Assim, num meio que reputava como distintivo ser original e inovador, designar Gomes Leal como «artista bizarro e original», «incomparável», «alma de eleição», «ele é o mais estranho e, talvez, o único inimitável de todos os poetas nacionais», «cunho incomparável de originalidade», «poeta originalíssimo» ou «Figura singular no panorama do Romantismo português» deve ser encarado como algo altamente elogioso.<sup>727</sup>

Na sua qualidade de figura cimeira da história da literatura portuguesa, Camões não escapou a ser irmanado com os «malditos». Que Camões vivera na miséria, em particular no final da sua vida, foi uma tese, como vimos, repetida por variadíssimos autores, principalmente a partir de Almeida Garrett e tendo como ponto alto o poema de Gomes Leal. O século XX, depois, não foi excepção. Aquilino Ribeiro, nas obras que

---

<sup>724</sup> *Idem*, pp. 10, 28.

<sup>725</sup> Alexandre Cabral, «Luís de Camões – Poeta do Povo e da Pátria», em *Notas Oitocentistas – II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, pp. 84-85.

<sup>726</sup> Cecília Barreira (estudo e selecção de textos), em Gomes Leal, *Antologia Poética...*, p. 22.

<sup>727</sup> Albino Forjaz de Sampaio, *Grilhetas*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, Lda, 1916; Boavida Portugal, Fernando Reis e Luís Cebola, prefácios a Gomes Leal, *A mulher de luto: processo ruidoso e singular*, Lisboa, Livraria Central Editora, 1924 (2ª edição; 1ª edição de 1902); Francisco da Cunha Leão e Alexandre O'Neill, prefácio a Gomes Leal, *Antologia Poética*, Lisboa, Guimarães, 1970; Helena Carvalhão Buesco (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, 1997.



consagrou ao autor d'*Os Lusíadas*, procurou demonstrar que o poeta, a partir de certa altura da sua vida, viu-se «pobre, triste e desamparado», vivendo «menoscabado, ninguém se importando na Corte com ele, nem o rei sabendo que ele existia». A tença real que lhe fora atribuída por D. Sebastião, em alvará de 28 de Julho de 1572, não fora suficiente para obviar tal situação, segundo Aquilino seria mesmo «uma ridicularia, uma bisbórria miseranda, o que basta para morrer à fome um homem com temperamento como é lícito pressupor fosse o dele, desbaratador, irregular e refractário à aritmética».<sup>728</sup> Os surrealistas, que tinham entre os seus lemas a vagabundagem e a vida levada ao limite, de que a queda na pobreza seria uma das suas possíveis consequências, adoptaram Camões como exemplo do poeta miserável e desprezado de uma sociedade interesseira e cínica: «Ante o estranho apetite dos Camões (da tripa, do estômago, do sexo, dos olhos, do espírito, das mãos), a sociedade, qualquer sociedade, incluídas as sociedades de escritores, não torce um parágrafo ao seu regimento, nem sei se o poderia fazer, mas costuma, de quando em onde, sagrar um imortal para consumo próprio e euforia da classe.»<sup>729</sup>

Quando uma tradição tão enraizada como esta da pobreza de Camões é atravessada por uma época que viveu o influxo do surrealismo, entende-se que até Jacinto do Prado Coelho, um crítico com influência na definição das legitimidades literárias do seu tempo, com uma posição bem estabelecida no meio, visse em Camões «o *topos* do poeta maldito», conclusão a que chegou depois de descrever o épico como uma existência malograda, marcada pela fome e por misérias «de toda a espécie».<sup>730</sup> Nada de novo, porém, já que grandeza autêntica, defende Prado Coelho, implica sacrifício pessoal. Não fosse a desgraça, é de presumir, e Camões não seria o «homem de extraordinária lucidez» que se deu a conhecer através da sua escrita. Como se estivesse a responder a Prado Coelho, três anos mais tarde, Eduardo Lourenço veio afirmar que «Camões não foi um poeta maldito, no sentido romântico do termo, pois

---

<sup>728</sup> Aquilino Ribeiro, *Luís de Camões. Fabuloso – Verdadeiro*, Amadora, Bertrand, 1974 (2ª edição), volume II, p. 184 (edição original de 1950). No mesmo sentido, veja-se Armando de Castro, *Camões e a sociedade do seu tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1980: substituída por um eufemismo – «pressão externa sobre o artista» – a miséria do épico, bem como as suas súplicas para que o libertassem da cadeia, onde estava por causa de dívidas, constituem «só por si uma acusação eterna aos grandes senhores do seu tempo» (pp. 167, 168); ou José Carlos Ary dos Santos, que no seu «Retrato de Luís de Camões» acusa a «nossa amarga pátria portuguesa // chulando o mal de bernardim // até à última grandeza», incluído em *Obra Poética*, Lisboa, Edições Avante, 1994, p. 278.

<sup>729</sup> Entrevista a Cesariny, «A Nossa Literatura Actual é a Pior Possível», *Jornal de Letras e Artes*, 29 de Agosto de 1962, p.12.

<sup>730</sup> Jacinto do Prado Coelho, «Camões: Um lírico do transcendente», em *A letra e o leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 1977 (2ª edição), p. 25 (1ª edição de 1969).

não foi devido à *sua obra* que ele sofreu os infortúnios de todos conhecidos». <sup>731</sup> Negando a «maldição» de Camões, não tanto pelo anacronismo que significa aplicar o termo àquela época, mas sobretudo pela ausência de relação causa-efeito entre produção literária e desgraça. Que Camões foi um génio infeliz, de um grande infortúnio pessoal, mas não por causa do que escreveu. Nem sequer por uma condição material especialmente penalizadora, antes pela «decepção causada pelo mundo, pelos homens, pelo tempo em que ele vive». <sup>732</sup> Poeta com um alto ideal de vida, Camões «sofre ou se desespera perante o espectáculo do mundo onde todos os valores são ridicularizados». <sup>733</sup>

Nos dois congressos dos escritores portugueses que se realizaram depois do 25 de Abril, o primeiro em 1975, o segundo em 1982, encontramos também, aqui e ali, referências à maldição: para Sophia de Mello Breyner, os grandes poetas sempre viveram «o mundo da cultura burguesa» como «exílio e como poetas malditos»; já Afonso Cautela associa «a luta do escritor marginalizado e maldito pelos seus direitos» à «luta anti-monopolista» e à luta contra a mediocridade; <sup>734</sup> segundo J. Baptista Nunes, os escritores ganham a fama de «malditos» quando atacam ou ofendem «sistematicamente a velha moral», por exemplo, através de um *modus vivendi* escandaloso e da produção de textos que relatam a promiscuidade e o deboche, não implicando isso, necessariamente, uma perda de valor estético, servindo de exemplos um Rimbaud, um Verlaine ou um Lautréamont, que cita a título de ilustração: «“Estou sujo. Os piolhos devoram-me. Os porcos a olharem-me vomitam”». <sup>735</sup> Que Mário Dionísio, autor próximo do neo-realismo português, a meio da sua definição do escritor como aquele que se opõe o estabelecido refira de passagem a sua rejeição do «marginal» ou do «maldito», a seu ver estatutos confortáveis aplicados ou reivindicados por aqueles que «vivem para e da sua “inspiração”», vem apenas reforçar a familiaridade com que o meio literário utilizava o termo. <sup>736</sup>

---

<sup>731</sup> Eduardo Lourenço, «Camões e o tempo ou a razão oscilante», em *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983, p. 115 (edição original em francês de 1972).

<sup>732</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>733</sup> *Idem*.

<sup>734</sup> Sophia de Mello Breyner, «Poesia e Revolução»; Afonso Cautela, «Da margem esquerda, a voz do gueto», comunicações do I Congresso dos Escritores Portugueses (inédito, comunicações dactilografadas, arquivo pessoal).

<sup>735</sup> J. Baptista Nunes, «Perspectiva Pessoal e Resumida da Liberalização Humana como Aspectos a que a Crítica Literária Não Pode Ser Indiferente», em AAVV, *II Congresso dos Escritores Portugueses*, Lisboa, APE/Dom Quixote, 1982, p. 81.

<sup>736</sup> Mário Dionísio, *idem*, p. 230.

Chegados aqui, percorridos os duzentos anos do progressivo amadurecimento histórico desta ideia, parece-nos lícito afirmar que o «maldito» cabe no conjunto de estruturas interpretativas que o mundo literário oferece. Pertence ao acervo de conhecimento do meio literário, ao seu «horizonte de familiaridade» (utilizando a expressão de Alfred Schütz), à sua «comunidade de compreensão» (recorrendo à terminologia de Max Weber), ao conjunto das tradições dominantes na cultura literária, consolidadas ao longo do tempo e incluindo no seu interior ideais de comportamento, uma ética, valores, etc.

Resultado de um grupo que constantemente se pergunta em que consiste a sua especificidade – e o maldito não será uma forma do meio caracterizar aquilo que realmente constitui a sua especificidade? – o conceito é uma consequência histórica da actividade de várias gerações de escritores. Ora, o facto de se ter tornado num conceito de uso corrente, fixando-se na consciência dos indivíduos, mostra que correspondia a uma necessidade de expressão do meio e não apenas dos escritores individualmente. Necessidade, por exemplo, de alargar o repertório de classificações dos escritores – um grupo em crescimento quantitativo desde o século XIX – e de complexificar a hierarquia dos seus valores.

Tratando-se de uma rede de metáforas e de imagens, articuladas em torno de ideias, de crenças ou de temas, o maldito constituiu-se, digamos assim, como um novo lugar de identidade, uma categoria disponível para os actores dela fazerem uso e construírem representações de si, ou seja, para moldarem a sua identidade. Como afirmou Machado Pais: «os crentes confrontam[-se] com *stocks* tipificados de crenças preexistentes e emergentes de uma experiência social cristalizada. [...] A razão das crenças há que a encontrar nas práticas constitutivas que fazem que as crenças, elas mesmas, sejam significativas para os crentes».<sup>737</sup>

Porque faz parte do seu imaginário, isso não quer dizer que seja uma mera abstracção. Na verdade, a identificação com um determinado tipo de ideal revela muito da maneira como as pessoas conferem sentido às suas acções e como gerem a sua relação com os outros. As imagens do mundo que foram criadas por esses ideais determinam também os caminhos que a acção vai seguir dentro da dinâmica dos

---

<sup>737</sup> José Machado Pais, *Sousa Martins...*, p. 195.

interesses e, mais genericamente, da trajectória vital de um escritor. Daí que as representações exerçam uma influência significativa nas manifestações concretas da vida de cada indivíduo. Portanto, quando estudamos a conversão de alguém em «escritor maldito» podemos ter em conta a experiência objectiva (por exemplo, saber, quando colado a um dado escritor, qual a correspondência desse rótulo com os traços significativos da sua realidade), mas também que mecanismos subjectivos de construção social da identidade dele fazem uso. Dito de outro modo, o maldito é uma circunstância e uma identidade.

Sendo um dos paradigmas ou modelos instituídos no meio, é também uma fórmula onde diferentes escritores podem reflectir-se e projectar-se (por imitação e identificação). Uma das questões que nos interessam aqui é saber que concepção do escritor nos transmitem as formas da sua representação e qual a sua relação com o discurso literário de Luiz Pacheco?

Aparentemente, a expressão «escritor maldito» continua a fazer parte do *stock* ou da caixa de ferramentas do meio literário, mantém-se na imaginação literária. Por exemplo, encontramos-la no discurso biográfico – é utilizado várias vezes por Lucília Verdelho da Costa como chave para descodificar a trajectória literária de Fialho de Almeida, o qual «construiu o mito do génio incompreendido, à margem do mundo das letras, que foi o primeiro a forjar. Foi sobretudo com as crónicas d’*Os Gatos* que Fialho quis passar à posteridade como um escritor maldito»<sup>738</sup> –, assim como a encontramos no discurso jornalístico: ainda recentemente, a propósito da reedição comentada e anotada das *Novas Cartas Portuguesas*, livro processado judicialmente, a capa do suplemento «ípsilon» do jornal *Público* anunciava «O resgate de um livro maldito».<sup>739</sup>

Mas não será que o maldito se transformou, hoje, numa «categoria zombi», para utilizar a expressão de Ulrich Beck?<sup>740</sup> Não será uma palavra que continua em uso mas que perdeu o seu conteúdo ou substância originais? Que sobrevive nos nossos dias apenas como uma sombra linguística, como algo que teve vida em tempos, mas que hoje tem um carácter equívoco e se tornou incapaz de orientar a acção? Será que se converteu em parte de um passado ao qual já não nos sentimos ligados? Ou será que a

---

<sup>738</sup> Lucília Verdelho da Costa, *Fialho d’Almeida: um decadente em revolta*, Lisboa, Frenesi, 2004, p. 5.

<sup>739</sup> São José Almeida, «*Novas Cartas Portuguesas*. O resgate de um livro maldito», *Público*, suplemento «ípsilon», 12 de Novembro de 2010.

<sup>740</sup> Ulrich Beck e Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, Londres, Sage, 2002.

continuamos a utilizar apenas como uma utopia que serve apenas para alimentar o nosso ideal romântico de um dia, talvez, conseguirmos regressar à substância das coisas?



## Capítulo 4. O género e o método biográficos

A biografia, como método de análise sociológica, sempre foi muito discutível, de tal modo que talvez sejam mais numerosos os seus detractores do que propriamente os seus defensores. No campo das ciências sociais, desde logo, a sua pertinência foi, durante bastante tempo, praticamente nula. Tratava-se de um tipo de investigação pouco mais que irrelevante no estudo das estruturas e das instituições sociais. Mesmo quando a sociologia tentava enveredar pelo caminho da biografia, era quase sempre no âmbito das trajectórias colectivas, onde o que se pretendia não era tanto conhecer um fenómeno social a partir da singularidade do percurso de um indivíduo mas, sobretudo, caracterizar um determinado grupo social através da recolha (e quantificação) de informações biográficas acerca de todos os seus membros ou de amostras (refiro-me, naturalmente, ao método prosopográfico, que assenta na multiplicação e justaposição de informações de natureza biográfica). Ou, então, para denunciar «a ilusão biográfica».<sup>741</sup>

### 4.1. Alguns estudos biográficos

Em boa verdade, a biografia é um género antigo (bem mais antigo que a própria sociologia), que remonta à Antiguidade clássica. Nessa época, contar a vida (ou a maneira de viver) de certos indivíduos exemplares tinha uma função muito rigorosa: servia como modelo moral para educar e transmitir os valores dominantes às gerações futuras. Era, nesse sentido, um discurso de virtudes e de valores heróicos. Para Plutarco, que escreveu *Vidas Paralelas*, o que interessava era não tanto o elogio desta ou daquela personalidade, mas acima de tudo a glorificação de um certo número de virtudes encarnadas nessas trajectórias de vida. Por outras palavras, a individualidade devia ser articulada com a exemplaridade. O Cristianismo não alterou substancialmente esse modelo, exceptuando o facto de que os valores agora defendidos como exemplares passavam a ser, claro está, os valores religiosos. Nem tão-pouco, por exemplo, o modelo vitoriano de biografia, isto já no século XIX, pois procurava reter das vidas relatadas apenas o que era edificante segundo a «boa moralidade», o que fazia da biografia, na sua essência, uma hagiografia (um esquema que foi parodiado por Lytton

---

<sup>741</sup> Pierre Bourdieu, «L'illusion biographique», *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.

Strachey<sup>742</sup>). Como disse Virginia Woolf, «a maioria das biografias vitorianas são como as figuras de cera preservadas actualmente na Abadia de Westminster».<sup>743</sup> Desde a Antiguidade até à época moderna, portanto, o critério para biografar um indivíduo assentava no facto de ele ser ou não representativo dos valores dominantes que se pretendia perpetuar.

No século XIX, com a progressiva afirmação do conhecimento científico, essa forma de encarar a biografia começou a ser contestada, nomeadamente pelas ciências sociais. Se é verdade que o século XIX foi, segundo um estudioso do assunto como François Dosse, «a idade de ouro da biografia»<sup>744</sup>, na medida em que essa época conheceu uma proliferação de publicações populares centradas na vida dos grandes nomes, também é certo que foi o século da sociologia, disciplina que desprezava então a biografia e a considerava um género menor, para ser praticado por amadores e dirigido, essencialmente, às classes populares e aos estudantes do liceu, não ao público universitário e erudito. As ciências sociais estavam mais interessadas em conhecer as sociedades e as grandes civilizações, em analisar os grupos e as instituições sociais. E, assim sendo, o papel dos indivíduos ficava, digamos assim, minorizado. Efectivamente, em 1880, Paul Maugeolle condenou o método biográfico precisamente por privilegiar o papel das grandes figuras, ignorando ou esquecendo-se da massa de indivíduos que trabalharam, rodearam e tornaram possível a acção dessas personagens.<sup>745</sup> Também o positivismo comtiano preferiu orientar as suas reflexões no sentido das massas, defendendo, nesse sentido, o abandono do método narrativo e a adopção do método estatístico.

Além disso, na passagem do século XIX para o XX, a sociologia, em particular aquela de inspiração durkheimiana, sofria de uma urgência de reconhecimento científico. As teses de Émile Durkheim – a consciência individual é totalmente subsidiária da consciência colectiva, como aliás qualquer fenómeno, pelo que as variáveis humanas individuais não possuem nenhum poder explicativo no plano social – começaram a dominar a disciplina e foram utilizadas para atacar as outras disciplinas, em particular a psicologia e a história. Em relação a esta última, nada mais significativo que a crítica que um sociólogo durkheimiano, François Simiand, lançou aos

---

<sup>742</sup> Lytton Strachey, *Eminent Victorians*, Londres, Penguin Books, 1986 (1ª edição de 1918).

<sup>743</sup> Virginia Woolf, «The art of biography», em *Selected Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 117.

<sup>744</sup> François Dosse, *Le Pari Biographique: Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.

<sup>745</sup> Paul Maugeolle, *Le Problème de l'histoire*, Paris, 1886, p. 187.



historiadores, convidando-os, a título de provocação, a libertarem-se dos seus três ídolos, ou seja, a cronologia, a política e a biografia: «O ídolo individual ou o hábito inveterado de conceber a história como uma história de indivíduos e não como um estudo dos factos, hábito que comanda as pesquisas e os trabalhos em torno de um homem, e não em torno de uma instituição, de um fenómeno social, de uma relação a estabelecer.»<sup>746</sup>

Cerca de 30 anos mais tarde, a denúncia de Simiand parece ter surtido efeito, já que em 1929 o círculo dos Annales assimilou o programa durkheimiano, formulado no prefácio do primeiro número de *L'Année sociologique*, onde Durkheim enumerava as condições prévias para um verdadeiro avanço da ciência social e convidada a «eliminar os trabalhos em que o papel das individualidades históricas seja o objecto principal ou exaustivo da investigação»,<sup>747</sup> e adaptou-o ao terreno da história, passando a privilegiar a análise das estruturas e do tempo longo, em detrimento do tempo curto, visto como ilusório e insignificante. Ao mesmo tempo, foi uma reacção ao método biográfico tradicional, que permaneceu durante muito tempo prisioneiro da narração de percursos de vida de indivíduos ilustres, esquecendo o papel do sujeito comum.

Foi precisamente a crítica a esse privilégio concedido aos estratos mais elevados da sociedade que suscitou, em parte, uma historiografia que veio dar mais importância aos fenómenos de massas e às lógicas colectivas. É no interior dessa dinâmica que devemos inscrever a Escola dos Annales, uma das grandes responsáveis por essa reavaliação que conduziu ao eclipse do género biográfico, tornado ilegítimo por razões simultaneamente de ordem epistemológica e de intenção democrática. Dito de outro modo, devido a esse novo paradigma historiográfico dos Annales, a biografia foi praticamente excluída do domínio científico. Claro que esta afirmação tem de ser relativizada, mesmo se tivermos em conta este facto esmagador: durante um grande

---

<sup>746</sup> François Simiand, «Méthode historique et science sociale», *Revue de synthèse historique*, 1903. Citado em François Dosse, *Le Pari...* A sociologia americana, pelo menos a que estava sediada em Chicago, aparentemente não fez caso de Simiand. Entre 1918 e 1920, William Thomas e Znaniecki, naquilo que seria o livro *The Polish Peasant in Europe and America*, utilizaram as histórias de vida como material sociológico de primeiro plano. Aliás, nas décadas de 1920 e 1930 sucederam-se os estudos sobre grupos marginais a viver em Chicago que recorreram a autobiografias como ferramenta principal para a análise. Depois disso, porém, verificou-se um abandono e só mais tarde, em 1961, é que as ciências sociais americanas retomaram essa tradição, com o livro de antropologia de Oscar Lewis, *The Children of Sanchez*, uma obra que influenciou os trabalhos do italiano Franco Ferrarotti na década de 1970, o primeiro a defender que aquilo que as pessoas correntes têm para dizer com base na sua própria experiência de vida vale a pena ser ouvido, fazendo do indivíduo uma espécie de «pivot» em relação às estruturas e à história da sociedade. O seu *Storia e storie di vita* (História e histórias de vida), aliás, era justamente uma defesa da especificidade do método biográfico.

<sup>747</sup> Émile Durkheim, «Présentation» *L'Année sociologique*, vol. I, 1896-1897.

período de tempo, entre 1929 e 1976, a percentagem de artigos publicados na revista *Annales d'histoire économique et sociale* que contemplavam a dimensão biográfica oscilou entre os 0% e os 0,7%.<sup>748</sup> E deve ser relativizada, por um lado, porque a história académica já há muito que desvalorizara a pertinência dos estudos biográficos (Gustave Lanson, por exemplo, em 1903, no seu *Essais de méthode et d'histoire littéraire*, procurou romper com a monografia convencional dos grandes autores), por outro lado, porque Lucien Febvre, um dos fundadores da revista, não banizou o género biográfico das suas investigações.

Em 1928, um ano antes da fundação dos *Annales*, Febvre publicou *Un destin. Martin Luther*,<sup>749</sup> quinze anos depois, em 1942, *Le Problème de l'incroyance au XVIe Siècle. La Religion de Rabelais*<sup>750</sup> e, finalmente, em 1944, *Autour de l'Heptaméron. Amour sacré, amour profane*.<sup>751</sup> Não se tratava certamente de biografias no sentido tradicional do termo, já que aquilo que interessava a Lucien Febvre não era a vida de Lutero ou de Rabelais enquanto tais, mas a interacção entre certas forças sociais e essas personagens históricas que, pela sua conduta, se impuseram como protagonistas e que, por causa disso mesmo, estavam em condições de exprimir e de ajudar a explicar determinadas mentalidades sociais. Ao centrar-se numa figura importante, com uma trajectória individual coerente, «um sujeito globalizante», para utilizar a expressão de Jacques Le Goff, o que interessava a Febvre era, através da análise de certas manifestações intelectuais da vida mental (nomeadamente as que punham em relação a cultura literária e a cultura religiosa), perceber a atmosfera ou o universo mental de uma época, neste caso do Renascimento. Dito de outro modo, Febvre tinha a ambição de reconstruir a coerência intelectual de uma época a partir dos pensamentos e das atitudes de um indivíduo que, por diferentes razões, se destacou nesse domínio, e que, por isso mesmo, tinha a capacidade de resumir as preocupações do seu tempo. Assim, para compreender o espírito do século XVI, ou melhor, a sua mentalidade, podemos estudar uma das suas grandes manifestações, como é o caso da obra de Rabelais. Para isso, é preciso colocá-la no seu contexto, analisá-la relacionando-a com as ideias e os seres humanos desse século.

---

<sup>748</sup> Referido em François Dosse, *Le Pari...*

<sup>749</sup> Lucien Febvre, *Martinho Lutero: um destino*, Lisboa, Edições Asa, 1994 (ed. original de 1928).

<sup>750</sup> Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVIe Siècle. La Religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 2003 (ed. original de 1942).

<sup>751</sup> Lucien Febvre, *Autour de l'Heptaméron. Amour sacré, amour profane*, Paris, Gallimard, 1996 (ed. original de 1944).

Neste sentido, quando Febvre decidiu escrever uma obra centrada no autor de *Pantagruel* e de *Gargantua*, não era a singularidade da vida de Rabelais que o motivava. O seu objectivo, na realidade, era identificar as «ferramentas mentais» características dessa época através do estudo e reconstituição do universo rabelaisiano, confrontando o indivíduo Rabelais e as categorias mentais do seu tempo (tal como no outro livro citado, onde Febvre confronta a psicologia de um indivíduo – Martinho Lutero – com o universo mental da Alemanha do século XVI). Face às imagens contraditórias de Rabelais – um fanático que se insurgiu contra a Igreja Católica e o cristianismo, um cínico, um brincalhão, etc. –, e tendo em conta que um francês do século XVI não nascia com as mesmas ideias, nem com os mesmos conhecimentos, nem com as mesmas concepções de vida que um francês do século XX, Febvre defende que a única forma de fazer desaparecer essas contradições é torná-lo inteligível não para nós mas para os indivíduos do seu tempo, ou seja, perceber de que modo é que os seus contemporâneos o podiam ter compreendido (ou não compreendido).

Rabelais era ou podia ser não crente? Para responder a esta pergunta, Febvre reconstituiu as principais características da mentalidade do século XVI. A questão que Febvre levantava não era, portanto, saber se Rabelais seria crente ou não, mas sim se a não crença, dadas as ferramentas mentais do seu tempo, era concebível, pensável ou sequer imaginável. Em síntese, era o ateísmo pensável na sua época? A resposta de Febvre é que Rabelais não podia ter pensado no ateísmo porque o equipamento mental da época tornava-o inconcebível, ou seja, a inexistência de Deus era inconcebível no século XVI.<sup>752</sup> Rabelais não podia ser «não crente» porque para ele o problema não se colocava, ou pelo menos não podia ser colocado nesses termos. Assim, mais do que num indivíduo, Lucien Febvre centra-se no problema da «não crença» na longa duração (ou seja, durante todo o século XVI), o que ultrapassa a vida cronológica da personagem. Na verdade, Lucien Febvre estava interessado, sobretudo, em perceber porque é que certos elementos das mentalidades se reproduzem no tempo – na certeza, porém, de que a consciência humana difere de uma época para outra – e se transformam em automatismos sociais, mais do que propriamente nas inovações e audácias do

---

<sup>752</sup> Ao descobrirem num camponês dos Pirenéus de finais do século XIII e num moleiro do Friuli de princípios do século XVI, interrogados pela Inquisição, o enunciado de um materialismo convicto que rejeitava quaisquer ideias sobrenaturais, Emmanuel Le Roy Ladurie e Carlo Ginzburg demonstraram a fragilidade histórica da tese de Lucien Febvre.

pensamento de um único indivíduo, já que estas nunca vão além das possibilidades da sua época e do seu meio social.

Assim, estudar a mentalidade individual é interessante sobretudo como microcosmo da visão comum. Não se trata de ver o que há de específico na consciência individual para medir a sua influência no grupo, mas de estudar a consciência individual como encarnação da consciência do grupo, com o objectivo de compreender melhor a consciência colectiva. Nesse sentido, Rabelais é um caso entre outros. Como Martinho Lutero ou Margarida de Navarra. *Amour sacré, amour profane* é uma repetição, a propósito de outro problema, do método utilizado com Rabelais e Lutero. Agora, porém, em vez de ser a religião de Rabelais é a psicologia de Margarida de Navarra (ela própria protectora de François Rabelais, que aliás lhe dedicou o terceiro volume do seu *Gargantua e Pantagruel*), através dos seus poemas cristãos e dos seus contos «gauleses», cuja contradição a historiografia nunca conseguiu explicar convenientemente, fazendo dela um «enigma».

No final da vida, Margarida de Navarra projectou escrever uma recolha de contos que deveriam ser uma espécie de *Décameron* francês, mas que acabariam por formar, devido à sua morte, um *Heptameron*.<sup>753</sup> O livro, cujas histórias giram em torno de temas como o amor, a infidelidade, a luxúria e outros assuntos de natureza sexual e romântica, pertence hoje às obras «gaulesas» da literatura francesa e contribuiu para criar a imagem de uma época – o Renascimento – truculenta, desenfreada, onde abundavam os raptos, os assassinatos, os venenos e os adultérios. Ao mesmo tempo que escrevia estes contos (bem como a sua obra mais controversa, o *Miroir de l'âme pécheresse*, de 1531, um poema religioso na primeira pessoa que alguns teólogos condenaram por heresia), Margarida interessava-se apaixonadamente pela Reforma cristã e pelo lirismo sagrado. Ou seja, a Margarida mundana, contadora de histórias sem edificação, é a mesma Margarida que, a partir de 1521, se coloca sob a direcção espiritual de um prelado místico e reformador, que lhe escreve longas epístolas piedosas (recebendo dela outras igualmente longas) e lhe vai assim alimentando uma fé fervorosa e uma visão radical do Cristianismo através das suas lições sobre o Evangelho e sobre os escritos do jovem Lutero. Ora, o objectivo do livro de Febvre é interpretar esta contradição, tornando-a inteligível.

---

<sup>753</sup> Inclui 72 contos, embora a intenção original fosse chegar às 100 histórias.

Quando estava a compor o *Heptaméron*, Margarida não tinha a consciência de que estava a ser dupla, não pensava que estava a trair o seu fervor religioso. Para explicar essa aparente contradição, Febvre coloca-a no seu século e analisa-a partindo de uma questão mais fundamental e que diz respeito às relações entre a fé e a moral. Não é em Margarida de Navarra que está a contradição, mas sim na mentalidade do seu século. A questão que Febvre colocava, no fundo, era esta: será que a mentalidade de uma época pode ser transposta de forma imediata para a moralidade e os comportamentos dos indivíduos? Será que uma mudança nos costumes implica necessariamente, forçosamente, uma mudança na própria personalidade?

Colocadas no contexto da sua época, todas as imagens contraditórias de Margarida (como de Rabelais) desaparecem para dar lugar a uma Margarida perfeitamente compreensível. Dito de outro modo, trata-se de encontrar uma unidade de interpretação em torno de uma obra aparentemente contraditória situando-a no contexto mental da época tendo por objectivo a inteligibilidade da obra e do século. Um problema semelhante ao tratado em Rabelais. Uma vez mais, partindo de uma obra individual, que é vista como um reflexo da mentalidade colectiva, Febvre mostra a especificidade da mentalidade de uma determinada época, ou seja, não é tanto um estudo sobre Margarida de Navarra mas uma análise, através dela, de um problema relativo à mentalidade do século XVI. E o que interessava Lucien Febvre nessa mentalidade eram as relações da psicologia, da moral e da fé, realidades que a obra de Margarida coloca naturalmente em causa. É pois tendo em conta essas realidades que devemos situar Margarida se a quisermos tornar inteligível (e através dela todo o seu século).

De uma forma geral, pode dizer-se que o objectivo destas investidas da história no género biográfico era, partindo de grandes personalidades, pesquisar um contexto, uma época ou uma categoria social. Trata-se de «biografias sociais» ou, como as qualifica Giovanni Levi, «biografias modais»,<sup>754</sup> onde o recurso às informações biográficas é guiado pela sua capacidade para exemplificar comportamentos gerais ou crenças próprias de um meio social ou de um momento particular. François Dosse, no seu completíssimo estudo sobre este tema, afirma que a biografia modal «visa, através de uma figura particular, o tipo-ideal que ela encarna. O indivíduo só tem valor

---

<sup>754</sup> Giovanni Levi, «Les usages de la biographie», *Annales ESC*, Novembro-Dezembro de 1989, p. 1329.

enquanto exemplo do colectivo». <sup>755</sup> Nesse sentido, aquilo que distingue a biografia modal, ou social, é o seu potencial generalizante e a sua proximidade à noção de tipo-ideal weberiano.

Esta tendência para legitimar o discurso biográfico com base na ideia de revelação de um meio mais amplo ou de um momento singular é muito comum entre os historiadores. Pierre Sorlin e Michel Vovelle retrataram figuras que, segundo eles, caracterizavam a burguesia francesa da segunda metade do século XIX, ou seja, eram tipos-ideais do burguês francês do fim do século XIX. <sup>756</sup> Através do itinerário de um indivíduo, tentaram apreender toda uma categoria social, procuraram superar a equação puramente pessoal para alcançar um grau superior de generalização. Um dos problemas deste tipo de biografias é que, segundo Giovanni Levi, «o contexto surge muitas vezes como rígido, coerente, servindo como pano de fundo imóvel para explicar a biografia. Os destinos individuais estão enraizados num contexto, mas não actuam sobre ele, não o modificam» (o que levanta, no fundo, o problema sociológico das interações entre estrutura e *agency*). <sup>757</sup>

Esta questão do método biográfico foi também debatida a propósito do bom exercício da crítica literária. De um lado, o crítico Sainte-Beuve, que considerava o relato de vida como a dimensão mais significativa do ofício do crítico: as informações biográficas eram um trabalho preliminar, essencial mesmo, para quem pretendia estudar uma obra literária, ou seja, a notícia biográfica deve preceder a crítica literária e, nesse sentido, a elaboração de retratos psicológicos sobre os escritores é a porta de entrada para os seus livros. Não só é a vida do autor que «explica» a obra, como o valor da literatura, segundo Sainte-Beuve, estava na transposição literária – e quanto mais sincera e autêntica mais o seu valor – da experiência humana do autor, era este o fundamento da sua crítica. Dizia Sainte-Beuve: «Posso gostar de uma obra, mas é-me difícil julgá-la independentemente do conhecimento do próprio homem» <sup>758</sup> (esta ideia que consistia em considerar que o conhecimento do autor favorecia o conhecimento da

---

<sup>755</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>756</sup> Pierre Sorlin, *Waldeck-Rousseau*, Paris, Armand Colin, 1966; Michel Vovelle, *L'Irrésistible Ascension de Joseph Sec, bourgeois d'Aix*, Aix-en-Provence, Édisud, 1975.

<sup>757</sup> Esta afirmação de Levi deve ser inscrita numa época – a década de 1990 – marcada pelo desejo de imagens de mulheres e de homens definidos como criativos, reflexivos e que duvidam, em suma, o desejo de fugir da tendência para reduzir as singularidades específicas a regularidades sociais. O historiador francês Giovanni Levi foi um dos que expressou esta necessidade. Veja-se François Dosse, *Le Pari...*

<sup>758</sup> Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, 22 de Julho de 1862, citado em François Dosse, *Le Pari...*

obra, logo havia que acumular a seu respeito a maior quantidade de informação possível, dominou a crítica literária do século XIX).

Do outro lado, Marcel Proust, que em *Contre Sainte-Beuve* (inédito até 1954), como o título indica, refutou liminarmente essa teoria. Segundo o autor de *Em Busca do Tempo Perdido*, a vida do escritor jamais deve ser vista como a chave para se compreender a obra. E sobre o método de Sainte-Beuve, «que consiste em não distinguir o homem e a obra, considerar que para julgar o autor de um livro (...) deve rodear-se de todas as informações possíveis acerca de um escritor, cotejar a sua correspondência, perguntar às pessoas que o conheceram, falar com eles se ainda estão vivos e lendo o que escreveram sobre ele se estão mortos, esse método desconhece aquilo que uma frequentação um pouco profunda connosco próprios nos ensina: que um livro é o produto de um outro *eu* que não aquele que manifestamos nos nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios».<sup>759</sup> Para Proust, com efeito, em todo o escritor existe um *eu exterior*, «aquele que manifestamos nos nossos costumes, na sociedade, nos nossos vícios», e um *eu profundo*, que é aquele que «produz as obras». Ora, o conhecimento do primeiro serve apenas para estorvar o conhecimento deste último, ao qual só podemos chegar através de uma leitura atenta das obras em que esse *eu profundo* (e misterioso) se manifestou. Para arrumar a questão, defende que «só devemos interpretar as obras-primas do passado se as considerarmos desde o ponto de vista de quem as escreveu, e não desde o exterior [...]».<sup>760</sup>

Também o marxista Georg Lukács consagrou uma parte das suas reflexões sobre literatura a criticar o género biográfico, nomeadamente num dos capítulos de *Le Roman Historique*<sup>761</sup>. Segundo ele, a vida privada dos autores não tem nenhum interesse, é algo de contingente, saber como é que um escritor assoava o nariz, saber que ele andava de um lado para o outro no seu quarto, atormentado pelas recordações de uma amante, que fumava cigarros, que calçava peúgas brancas, que o seu local de trabalho era caótico, que começava a escrever ao meio-dia, que frequentava bordéis e por aí fora, não nos oferece a mais pequena compreensão da sua obra, em suma, toda a abordagem de ordem biográfico-psicológica é inútil e incapaz de restituir a riqueza e complexidade da realidade: «As obras biográficas do nosso tempo, em vez de revelarem as grandes

---

<sup>759</sup> Marcel Proust, *Contra Sainte-Beuve*, San Lorenzo de el Escorial, Langre, 2006, p. 27 (edição original de 1954).

<sup>760</sup> *Idem*, p. 105

<sup>761</sup> Georg Lukács, «La forme biographique et sa problématique», *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977 (edição original de 1947), pp. 343-368.

relações sociais objectivas e os seus reflexos objectivos na ciência e na arte, comprazem-se em descrever de uma maneira pseudo-artística, psicologicamente "aprofundada", qualquer ocasião particular.» Dito de outra maneira, para se conhecer verdadeiramente a literatura é necessário esclarecer, em primeiro lugar, a sua base infra-estrutural ou económico-social. Só isso nos permite decifrar as causas que explicam as obras literárias (mais tarde, baseando-se num cruzamento entre Febvre e Lukács, nomeadamente na sua ideia de «consciência máxima possível», Lucien Goldmann tentou fazer a ponte entre a história e a sociologia da literatura).

Foi a sociologia, porém, que ressuscitou verdadeiramente o debate e o interesse em torno do método biográfico, com o surgimento de novas correntes que vieram defender a sua utilidade analítica. De facto, graças ao sucesso que os «relatos de vida» conheceram durante a década de 1970, a sociologia contribuiu fortemente para o regresso da sensibilidade biográfica e para a reabilitação do indivíduo como entidade pertinente de investigação. Com o objectivo de estudar as consequências da modernização acelerada no mundo ocidental e de traçar, simultaneamente, uma imagem de um mundo em desaparecimento, surgiu um conjunto de publicações que davam conta dos testemunhos, das memórias, dos relatos de vidas anónimas, não raro com um olhar nostálgico, sobre esse mundo que se estava a perder<sup>762</sup>. O modelo original em que essas investigações se inspiraram foi a obra de Oscar Lewis sobre uma família de proletários mexicanos, com quem manteve uma relação de amizade durante seis anos e com os quais realizou horas e horas de entrevistas<sup>763</sup>.

A partir dessa obra, Daniel Bertaux lançou uma corrente da sociologia francesa baseada nos relatos ou histórias de vida. Em meados da década de 1970, foi criado, em torno de Bertaux, o «Groupe d'étude de l'approche biographique en sociologie» (GEABS). Uma das conclusões a que esse grupo chegou foi que durante as décadas anteriores os sociólogos franceses tinham ignorado totalmente o método biográfico, talvez porque se trata de um tipo de pesquisa que se encontra fora do âmbito da sociologia quantitativa e porque o seu objectivo não é chegar a leis estatísticas. Crítico em relação ao método convencional de contar uma vida, e dez anos antes de Pierre Bourdieu ter denunciado a «ilusão biográfica», Bertaux rejeitou aquilo que qualificou como «ideologia biográfica». Para ele, as histórias de vida, onde as pessoas se narram a

---

<sup>762</sup> Peter Lasslet, *Un monde que nous avons perdu*, Paris, Flammarion, 1969.

<sup>763</sup> Oscar Lewis, *Les Enfants de Sanchez*, Paris, Gallimard, 1963.



si próprias, são sobretudo relatos de práticas ou de experiências que não têm necessariamente uma coerência e um sentido, ao contrário daquilo que as biografias tradicionais dão a entender. Mas nesse caso, qual a diferença em relação à autobiografia? Em primeiro lugar, a sua construção é feita a partir do próprio relato do interessado. Depois, ao contrário da autobiografia, para que esse relato se realize é necessária a presença de uma terceira pessoa, interposta entre o narrador e o leitor, ou seja, o cientista social, pelo que a conversa como intercâmbio e interação tem toda a importância.

Segunda diferença: a iniciativa da escrita no caso das autobiografias parte do próprio autor, ao passo que nas histórias de vida estas são solicitadas pelo investigador, que intervém, de uma forma ou outra, na sua realização. Na maioria dos casos, essa intervenção é considerável e implica, regra geral, um aparelho crítico formal que costuma ser apresentado ao leitor. Além disso, o estabelecimento de contactos e intercâmbios com aqueles que fazem parte do meio vital do sujeito costuma ser muito importante. Uma das implicações das histórias de vida como método de recolha de informação é o facto de pressuporem a aceitação da informação proporcionada pelo sujeito do relato – independentemente das precauções epistemológicas e metodológicas que se adoptem – como fonte de dados sobre os quais trabalhar.

Seja como for, as histórias de vida vieram promover uma certa aproximação entre as ciências sociais e o método biográfico, que começou a tornar-se cientificamente legítimo. Ora, esta sua reabilitação como campo de investigação veio reintroduzir a questão do sujeito como unidade de análise: o estudo da singularidade podia também ser uma porta de entrada para aceder a fenómenos mais gerais. Não se tratava de um regresso ao culto pelas vidas exemplares, mas sim de um novo gosto pela análise de percursos singulares na sua ligação com uma problemática geral. Nessa linha de pensamento, Franco Ferrarotti considera que o material biográfico pode servir para ilustrar um fenómeno global de transição de uma sociedade. E, desse modo, a acção individual pode ser uma das portas de entrada para tornar um sistema social mais inteligível.<sup>764</sup>

Um bom exemplo para ilustrar esta ideia é o estudo de Christian Jouhaud sobre as relações entre a autonomização crescente dos escritores e da literatura em França no

---

<sup>764</sup> Franco Ferrarotti, *Histoire et histoires de vie. La méthode biographique dans les sciences sociales*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983.

século XVII e uma maior dependência em relação ao poder político. Assim, a partir da vida do escritor francês Jean Chapelain (1595-1674), Jouhaud demonstra a tese, que será o fio condutor da sua obra, de que um processo de autonomização pode passar, simultaneamente, por uma dependência reforçada em relação ao poder político, através da protecção oferecida pelos grandes senhores. Estamos assim perante um paradoxo: os homens de letras e a sua actividade beneficiaram, no século XVII, de um reconhecimento novo e de uma crescente autonomia, onde se vão esboçando os contornos de um estatuto social em gestação – o nascimento do escritor<sup>765</sup> –, autonomia essa tornada possível graças a uma maior dependência em relação ao poder político ou ao poder do Estado (o qual parece não ter sido assim tão constrangedor).<sup>766</sup> Assim, Jouhaud defende que a autonomia e a autoridade literárias de Jean Chapelain resultaram da aceitação de uma posição de «servidor» (servidor literário) de um grande actor político, o cardeal Richelieu, ao serviço do qual entrou em 1633. É verdade que decisão de se tornar num «homem de letras do cardeal» foi um acto político, mas um acto político no terreno das letras, não no terreno da política. Chapelain não se transformou num actor político, o que ele seguiu foi a política de se tornar num poeta e crítico literário sustentado pelo cardeal Richelieu. Foi isso, essa dependência em relação a Richelieu, que o emancipou, ou seja, a política permitiu-lhe fazer uma carreira literária.

A literatura no século XVII construiu-se, assim, como uma entidade ao mesmo tempo autónoma e dependente (a dependência tornou os escritores mais livres). Dito de outro modo, o longo processo de autonomização começou precisamente numa época (o Absolutismo) de dependências reforçadas. Trata-se, efectivamente, de um paradoxo difícil de aceitar e que surpreenderá aqueles que encaram a literatura como estando naturalmente consagrada à liberdade e à contestação. Pelo contrário, como Christian Jouhaud demonstra, partindo de um percurso de vida singular, a autonomia foi inicialmente forjada a partir de uma submissão aceite e os sucessos ou fracassos dos escritores estavam dependentes da intensidade dos seus investimentos no campo político.

---

<sup>765</sup> Sobre esta ideia do «nascimento do escritor» no século XVII, veja-se Alain Viala, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

<sup>766</sup> Este argumento da ligação não contraditória entre a autonomia literária e o poder político, que questiona a tese do campo literário de Pierre Bourdieu, é também utilizado num pequeno estudo de Dennis Saint-Jacques, mas aqui aplicado ao processo de independência do Canadá. Veja-se Alain Viala e Denis Saint-Jacques, «A propos du champ littéraire, histoire, géographie, histoire littéraire», *Annales HSS*, 49e année, n° 2, 1994, pp. 395-406.

## 4.2. Norbert Elias e a condição social do génio

A obra que mais contribuiu para mudar uma certa distância e desconfiança da sociologia em relação ao método biográfico foi *Mozart. Sociologia de um Génio*, de Norbert Elias.<sup>767</sup> Este texto, que ficou inacabado, foi idealizado por Elias como uma peça de um projecto mais amplo, que teria como título *O Artista Burguês na Sociedade de Corte*, do qual fariam igualmente parte, através de um método comparativo, outros estudos sobre Bach e Beethoven. Ora, o facto de ter ficado incompleto não é de somenos importância, já que isso modifica substancialmente a sua leitura e impede-nos de olhar para ela apenas como uma obra centrada na figura de Mozart. Na verdade, o estudo de Elias não é sobre o indivíduo Mozart «em si» mas sobre a condição social do músico de corte. Assim, o Mozart de Elias é uma conjunção – indissociável – de um contexto histórico (a configuração exterior) e de um contexto individual (a configuração interior), o que o leva a traçar planos paralelos entre a evolução individual e a evolução colectiva. Dito de outro modo, Elias varia as escalas de análise, das macroestruturas – através das relações entre os músicos/artesãos e a aristocracia de corte – às microestruturas familiares, com ênfase para a natureza da relação entre pai e filho.

Neste último caso, Elias procede a uma análise da economia psíquica dos laços que ligavam Léopold Mozart e o filho Wolfgang, penetrando assim no domínio da psicologia e da psicanálise. Elias descreve, por exemplo, como Mozart foi submetido, desde os três anos, a um regime de trabalho intenso, rigoroso e a uma disciplina implacável, ficando a sua vida reduzida, essencialmente, à música (os laços afectivos entre pai e filho, desde logo, passavam quase em exclusivo pela música). Como afirma Bernard Lahire a este propósito: «Convencido de que o mais singular dos traços de uma pessoa só se pode compreender se reconstruirmos o “tecido de imbricações sociais” no qual ela está inserida, e de que apreender os comportamentos de um indivíduo supõe a reconstrução dos desejos que ele tenta satisfazer e que “não estão inscritos nele antes de qualquer experiência”, Elias dá o exemplo, se bem que ainda demasiado sucinto, do que poderia ser uma sociologia à escala individual da constituição das primeiras disposições.»<sup>768</sup>

---

<sup>767</sup> Norbert Elias, *Mozart. Sociologia de um génio*, Lisboa, Edições Asa, 1993.

<sup>768</sup> Bernard Lahire, «Patrimónios Individuais de Disposições. Para uma sociologia à escala individual», *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 49, 2005, p. 16.

Através da trajetória social de Mozart, o estudo de Elias ilustra uma série de tensões. Em primeiro lugar, entre uma sociedade aristocrática composta de múltiplas cortes e uma sociedade burguesa embrionária; em segundo lugar, entre o músico ao serviço da corte e o músico aspirante à independência cujas condições de possibilidade são ainda muito reduzidas; em terceiro lugar, entre aquele que vive objectiva e subjectivamente uma relação de dominação e aquele que imagina poder libertar-se dela e ficar apenas ao serviço da sua arte; em quarto lugar, entre aquele que procura o reconhecimento da corte imperial de Viena (a mais importante do ponto de vista musical) e aquele que procura valorizar outras normas musicais; em quinto lugar, entre a grandeza potencial que Mozart sabia interiormente transportar como músico e a pequenez aparente que o seu estatuto de servidor lhe concedia. Neste sentido, podemos dizer que a trajetória de Mozart é simultaneamente um produto e produtora de tensões.

Mozart imaginou que já podia viver da sua música, por isso abandonou o príncipe de Salzburgo, que lhe pagava. Realizou algumas obras como artista autónomo e conseguiu um relativo sucesso com algumas delas, mas o público, ao contrário do que aconteceria mais tarde, no tempo de Beethoven, era ainda muito restrito. Artista independente é aquele que vive ao serviço da sua arte, conseguindo impor os seus próprios critérios de julgamento estético perante e graças a um público mais numeroso, mais diversificado e anónimo, que paga. É aquele que pode dizer «não» a quem lhe pede encomendas (o músico de corte, pelo contrário, tem de satisfazer os gostos daqueles de que dependia directamente: os nobres). Isto quer dizer que Mozart já possuía a representação do artista livre, já concebia a ideia do livre arbítrio em matéria de definição do julgamento estético, no entanto, as condições de possibilidade ainda não existiam. Ou seja, a representação estaria adiantada relativamente à situação social: um campo ainda pouco autónomo, onde as possibilidades de «mediação» entre o criador e o seu público eram tão reduzidas quanto a capacidade de reconhecimento do primeiro pelo segundo. Numa palavra, os artistas não estavam em posição de ser tratados de acordo com a consciência que tinham do seu próprio mérito. Era um universo, em suma, que ainda não integrava o modelo do artista inovador, original e dominando a definição da sua própria excelência.

Isto não quer dizer que as representações e as condições de possibilidade existam independentemente uma das outras. Pode parecer que as representações comandam as práticas (opção idealista), havendo assim uma hierarquia, ou que aquelas

são o reflexo destas últimas (opção materialista). Na verdade, porém, se virmos bem as coisas, a prática de Mozart também se adiantou, já que ele abandonou o príncipe para viver de acordo com a sua representação. A utilização da palavra «adiantado», diga-se, tem os seus riscos, já que pode ser entendida como «não foi compreendido no seu tempo», ou «foi um incompreendido pela sociedade», etc., fórmulas típicas do gênero biográfico que ficou na moda no século XIX. O que também não quer dizer que Mozart não tenha experimentado realmente essa sensação de ser incompreendido, de não ter sido reconhecido e aceite como gostaria de ser. Ou pelo menos de sentir-se um indivíduo dotado de uma auto-consciência superior à dos seus antecessores e contemporâneos.

Assim, ao analisar a situação objectiva de Mozart na corte, Elias chegou à conclusão que o músico viveu uma mistura paradoxal de inferioridade social e de superioridade criadora. Mais do que a diferença entre o *habitus* burguês e a vida da corte, o que gerou esse conflito foi a diferença de dimensão entre um príncipe todopoderoso, mas incapaz de apreciar verdadeiramente a arte do seu servidor, e um servidor excepcionalmente dotado, mantido numa posição subalterna. Mozart gozava de reconhecimento, mas não o reconhecimento suficiente dado o nível elevado do seu talento. O reconhecimento, para Mozart, seria estar em posição de impor inovações e de transgredir as normas musicais em vigor. O problema, como dissemos antes, é que aquele meio ainda não tinha integrado o modelo do artista singular, inovador e transgressor. Daí resultou portanto um conflito que não era apenas de costumes (burgueses e aristocratas) e de mérito (político e artístico), mas de gosto e de prática musical, um conflito que levou Mozart a abandonar Viena e o seu mecenas para se estabelecer por sua conta num mercado que ainda não integrara essa possibilidade (foi esse novo mercado, ainda inexistente, que Mozart contribuiu para abrir aos seus sucessores, o primeiro dos quais seria Beethoven).

Este um dos sintomas da tensão em que viveu Mozart: entre a grandeza interior de um artista superiormente dotado e a sua pequenez exterior num universo que não reconhecia nem a superioridade dos valores artísticos nem a necessidade de uma independência, tanto material como estética, dos criadores. «A sua situação era muito especial: era socialmente dependente e subordinado a aristocratas da corte, em relação aos quais, devido à consciência que tinha do seu extraordinário talento musical, se sentia igual, se não mesmo superior; numa palavra, ele era um “gênio”, uma pessoa

excepcionalmente talentosa e criadora, nascida numa sociedade que ainda não conhecia o conceito romântico de génio, cujo cânone social não oferecia ainda no seu seio nenhum lugar legítimo ao artista genial altamente individualizado.»<sup>769</sup> Ora, esta sensação de não reconhecimento e de incompreensão ainda não se tornara uma componente obrigatória do artista de génio, como será mais tarde, tanto maior quanto mais «maldito» ou ignorado pelos outros. «A sorte do artista abandonado pelo seu público ainda não podia ser sentida como um fenómeno frequente e recorrente. Mozart devia necessariamente senti-lo como algo que só o afectava a ele.»

Mozart prefigura, no fundo, a personagem social do artista soberano que não tem de prestar contas a não ser a si próprio e aos seus pares. Aspirou a viver de e para a sua arte, mas também a ver-se reconhecido como um profissional. Ora, esse reconhecimento, como sabemos, implica uma sucessão de relações de interdependência, ou melhor, a trajectória no sentido desse reconhecimento e a própria condição de profissional iriam implicar isso, por exemplo, com o ensino, a imprensa especializada, um corpos de críticos, editores, profissionais da indústria, da promoção e da difusão da arte, etc. Ou seja, aquilo que aparece como uma evolução no sentido de uma maior liberdade é, no fundo, um alargamento das cadeias de interdependência, isto é, dos circuitos de legitimação. O século XIX, por excelência, foi o século que consagrou essa situação: o indivíduo passou a ter, como nunca antes, condições para existir como individualidade, como «eu» singular, ao mesmo tempo que passou a estar, como nunca antes, dependente de muitos mais indivíduos. É o paradoxo das sociedades modernas. Esta ideia veio alterar toda a percepção que poderíamos ter de conceitos como indivíduo, individualidade, talento, dom, génio, etc.<sup>770</sup>

O conflito de Mozart assumiu assim a forma de uma dupla revolta, familiar e social. A primeira refere-se ao confronto com o pai, um burguês da corte, a segunda à «situação dos grupos burgueses que, como marginais dependentes, faziam parte de uma economia dominada pela nobreza de corte, e isto numa época em que a dianteira do

---

<sup>769</sup> Norbert Elias, *Mozart...*, p. 27.

<sup>770</sup> A interpretação de Elias, embora não procure explicar o génio de Mozart mas sim explicitar os antecedentes, as condições e os efeitos desse talento fora do comum, acaba por projectar a categoria de «génio» numa época em que os artistas ainda não podiam ser considerados génios no sentido moderno do termo, já que as condições sociais para pensar nesses termos ainda não estavam reunidas. No século XVIII coexistiam vários significados (por exemplo, os primeiros iluministas consideravam o génio uma questão de temperamento ou de engenho) e só no romantismo é que o conceito de génio adquiriu todo seu esplendor, designando um ser excepcional tanto pelos seus dons de criação como pelas desgraças desse dom, tornando-se num incompreendido pelos seus contemporâneos. A concepção de génio que triunfou a partir daí marcou uma grande ruptura.

poder do *establishment* da corte era ainda bastante grande, mas não o suficiente para impedir completamente manifestações de protesto, pelo menos no campo politicamente menos perigoso da cultura. Mozart, como marginal burguês ao serviço da corte, bateu-se, com uma coragem surpreendente, numa luta de libertação contra os seus patrões e clientes aristocratas.»<sup>771</sup> A reflexão de Elias é portanto, também, uma reflexão sobre a marginalidade, sobre a condição dos criadores fora do comum, que estavam condenados à excentricidade e eram, portanto, estigmatizados, numa época em que o estatuto de artista não assentava ainda nesta ambivalência: inferioridade material e social mas superioridade simbólica.

Mozart era um indivíduo duplamente isolado no seu meio profissional, quer pela sua origem burguesa no seio de uma corte aristocrática, quer pelo seu talento invulgar. E como muitos indivíduos que ocupavam uma posição marginal, Mozart sofria humilhações e irritava-se com isso. Mas as reacções de aversão pelo estrato social superior coexistiam com sentimentos fortemente positivos: era precisamente por essas pessoas que ele queria ser reconhecido, considerado e tratado como um indivíduo de valor igual à causa da sua criação musical. Mozart disse não ao padrão aristocrático, mas como «artista independente», ao mesmo tempo, procurou conquistar os favores do público aristocrático da corte vienense, disto derivava também grande parte da sua ambivalência.

A sociologia dos afectos à escala do indivíduo, estudo sociológico de uma pessoa eminentemente singular, antropologia da identidade assente na ideia de ambivalência – através da figura social do músico (ou do artista burguês na sociedade de corte) apanhado «entre dois mundos sociais» – o programa de investigação de Elias, neste caso baseado em elementos biográficos, implicava pensar em conjunto as estruturas mentais e as estruturas sociais. Porque a importância de um indivíduo só pode ser apreendida pelo lugar que ele ocupa numa configuração social, ou seja, numa situação empírica de interdependência. Por outras palavras, as mudanças nas dinâmicas sociais têm consequências nas dinâmicas psíquicas e a história de uma sociedade reflecte-se na história interna de cada indivíduo.

---

<sup>771</sup> Norbert Elias, *Mozart...*, p. 18.

#### 4.3. Pierre Bourdieu e a «ilusão biográfica»<sup>772</sup>

Um dos ataques mais demolidores contra o método biográfico, provavelmente em reacção ao seu renascimento nas ciências sociais, foi desferido por Pierre Bourdieu, que contestou a ideia de historicidade dos indivíduos: «Falar de história de vida é pressupor, pelo menos – o que não significa nada – que a vida é uma história.»<sup>773</sup> O género biográfico, segundo Bourdieu, é vítima de uma ilusão teleológica, pois tende a ver os indivíduos como criaturas predestinadas (por exemplo, no caso dos escritores, isso reflecte-se na procura da sua vocação precoce para as letras). As biografias tendem a remontar ao nascimento e à infância para rastrear os traços do seu talento nos períodos mais remotos da sua existência, e por conseguinte a ver sinais do que *depois* foram, ali onde provavelmente ainda não os havia, procurando elementos e dados prenunciavam esse final que já conhecemos. A fórmula típica pode ser resumida na seguinte frase: «cedo mostrou a sua vocação para as letras». Trata-se, para Bourdieu, de uma crença absurda na pré-determinação das vidas, como se os indivíduos possuíssem, desde o seu nascimento, sinais ou marcas daquilo que iam ser. Disso mostrou ter consciência um escritor como Fialho de Almeida, ao mesmo tempo prova da frequência desse tipo de leituras retrospectivas sobre os grandes artistas que começam com o relato das suas manifestações precoces de talento: «É costume, tratando-se dum homem de pena, especificar, nessa altura da história, a sua vocação precoce para as letras, mas a verdade é que eu, até entrar no Colégio Europeu, ao Conde Barão, em 66, só me senti com vocação para sezões.»<sup>774</sup>

Proceder dessa maneira, segundo Bourdieu, é partir de uma base enganadora, do conhecimento de uma vida quando esta já concluiu ou pelo menos já se desenvolveu. Num anexo do capítulo que, nas *Razões Práticas*, consagra à «ciência das obras», Bourdieu avisa contra a ilusão de relatar os acontecimentos de uma vida do ponto de vista de um destino cumprido e ataca essa concepção teleológica da história e da

---

<sup>772</sup> Esta crítica da ilusão do discurso biográfico retomava, em certa medida, a sociologia de inspiração marxista, que postula, com Lucien Goldmann, uma relação de homologia entre textos e sociedade (o autor não é aqui um puro sujeito individual, mas o representante da sua classe social de pertença e o mediador de uma visão colectiva do mundo).

<sup>773</sup> Pierre Bourdieu, «L'illusion biographique», *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 81.

<sup>774</sup> Fialho de Almeida, «Autobiografia», em *À Esquina (Jornal dum Vagabundo)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 7.



narrativa biográfica segundo a qual a vida é um todo coerente regido por uma ordem ao mesmo tempo cronológica e lógica.<sup>775</sup>

Daí que aquilo que se conta da infância e juventude do biografado esteja relacionado, de algum modo, com o domínio de actividade em que mais tarde se distinguiu. Assim, quem julga as obras de juventude de uma personalidade tenta sempre encontrar os sinais precursores daquilo que será o seu grande futuro (o génio de um mestre, prova dos favores especiais que lhe foram outorgados, começou já a expressar-se na infância, como se houvesse uma predestinação da criança para a glória futura), ou seja, os acontecimentos são apresentados na apresentação biográfica como consequências inevitáveis do seu génio. Este ponto de vista, que olha para os acontecimentos da infância como tendo uma importância decisiva no futuro desenvolvimento do adulto, que vê nas experiências da criança um indício dos seus futuros trabalhos,<sup>776</sup> considerando-as como a prova da precoce consumação da singularidade, mostra como as sociedades constroem as figuras excepcionais (e como as sociedades necessitam de criar sobredotados) e como a sua valorização está assente em explicações associadas, em particular no argumento do génio ou da influência do destino.

A capacidade criativa do artista é vista, nestes casos, como uma qualidade estável da pessoa, independente das épocas, que influi tanto nos anos anteriores ao período da produção de obras-primas, como nos anos que se seguem (daí que tanto o sujeito como o objecto da biografia tenham o mesmo interesse em aceitar o postulado deste sentido da existência contada).<sup>777</sup> Nesse sentido, o passado garante o futuro e a estrutura estável da pessoa permite pré-julgar os seus actos. Dito de outro modo, o prestígio actual da pessoa funciona como contexto para interpretar o seu passado, isto é, «a pessoa é o próprio contexto do discurso».<sup>778</sup> Portanto, aquilo que normalmente se procura nos relatos de vida é recompor uma totalidade significativa, o que implica forçar uma série de coerências a partir dos objectivos definidos pelo biógrafo.

As biografias, nesse sentido, partem de uma certa concepção da pessoa a partir de alguns dos seus actos, transformados em qualidades e virtudes que são integradas

---

<sup>775</sup> Pierre Bourdieu, «L'illusion...»

<sup>776</sup> Mais do que sociológica, esta perspectiva tem uma forte base psicológica e denota a influência de Freud na sua defesa da história de vida de um indivíduo como o caminho para se perceber a sua personalidade. Sem dúvida, Freud concedeu a maior importância às primeiras impressões, já que o desenvolvimento subsequente pode em muitos casos derivar das experiências mais antigas.

<sup>777</sup> Pierre Bourdieu, «L'illusion...», p. 82.

<sup>778</sup> *Idem.*

numa essência invariável, ou seja, tenta-se fazer coincidir a pessoa com um conjunto sistematizado de actos (estes últimos vistos como uma manifestação da sua essência). Regra geral, portanto, as biografias representam a vida como uma história, contam-na utilizando as estruturas narrativas utilizadas, convencionalmente, na grande maioria das obras de ficção ou dos romances, onde o que vem antes é lido a partir da forma como termina. Tal como os romances fazem com o mundo, as biografias e autobiografias convencionais tentam reordenar o caos das vidas pessoais, conferindo-lhes um significado imposto a partir do presente.

A vida, porém, não é uma sequência de acontecimentos, mais ou menos importantes, cuja soma constitui a nossa biografia. Nem uma mera acumulação de experiências, nem um fluxo constante, nem uma continuidade temporal uniforme, nem uma estrita sucessão cronológica de acontecimentos escolhidos segundo uma hierarquia de importância definida à partida. Ora, um registo puramente cronológico levanta desde logo o problema de saber quais são exactamente os acontecimentos que devem ser incluídos, pois evidentemente nem tudo o que uma pessoa fez ou viveu pode ser abarcado, ou seja, implica pôr em questão a importância relativa de alguns acontecimentos. Como determinar os acontecimentos realmente decisivos? Em que momento da biografia de um indivíduo podemos dizer que a sua juventude chegou ao fim? E até onde remontar para encontrar essas «primeiras causas»? E com que bases decidir que um momento possui uma importância determinante em relação a outro, do qual é um mero efeito? Todos os instantes não serão os efeitos e todos não serão igualmente as causas? Se pensarmos que distinguir as causas e os efeitos é um acto de julgamento, perceberemos que as respostas a estas perguntas dizem muito mais do biógrafo que do biografado. Ou, dito de outra maneira, o curso dos acontecimentos que constitui uma vida está normalmente sujeito a interpretações alternativas, verificando-se uma disputa acerca do significado real de algumas das acções ou palavras do biografado.

Por esta razão, Bourdieu considera que as histórias de vida lineares são mais «artificiais» que o chamado fluxo da consciência que caracteriza autores como Virginia Woolf, William Faulkner, James Joyce ou Claude Simon, «mais “realistas” (se a palavra tem algum sentido), mais verdadeiros antropologicamente, mais próximos da verdade

da experiência temporal».<sup>779</sup> Os livros destes autores, com as suas frases incompletas, que deixam as ideias implícitas ou a meio caminho, com a sua forma de relatar a acção, que apresenta os factos e os discursos numa ordem que ora é ora não é cronológica, que ora têm ora não têm uma ligação (por vezes estão simplesmente misturados sem que tenham qualquer laço narrativo), embora transmitam uma sensação de incoerência e de confusão estão muito mais próximos, na realidade, do desenrolar efectivo da vida.<sup>780</sup> São escritores que nos conduzem numa viagem ao interior de diferentes cérebros humanos – uma viagem que pode ser uma «odisseia», como no *Ulisses* de James Joyce –, ou seja, situam-nos dentro da cabeça das suas personagens, com os seus pensamentos secretos, os seus desejos, as suas angústias, os seus segredos mais íntimos, etc. Desenvolvem aquilo a que chama a «arte do monólogo interior» ou da «narração na terceira pessoa».<sup>781</sup> Nestes casos, a personagem romanesca não são descritas através da sua posição social, mas da reflexividade sobre si próprio e do caos do fluxo da consciência.

Um dos méritos desses romancistas, segundo Bourdieu, foi terem posto em evidência o carácter arbitrário das estruturas narrativas clássicas, nomeadamente as escolares, que assentam na escolha de um único fio condutor (com um princípio, um desenvolvimento e um fim). Com isso mostraram também como os romances narrados da forma convencional deixam transparecer o efeito socializador da escola em termos da imposição de uma forma de «ler» e de «escrever».<sup>782</sup> Bourdieu cita a obra *Le Miroir qui revient*, de Robbe-Grillet para declarar «significativo que o abandono da estrutura do romance como narração linear» tenha coincidido com «o questionar da visão da vida como dotada de sentido, no duplo sentido de significação e direcção» e que «a invenção de um novo modo de expressão literária fez aparecer *a contrario* o arbitrário da representação tradicional do discurso romanesco como história coerente e totalizante e da filosofia da existência que implica essa convenção retórica» (foi por oposição a esta totalização simplista da experiência de vida que Bourdieu forjou a noção de *trajectória*).<sup>783</sup>

<sup>779</sup> Pierre Bourdieu (com Loïc J.D. Wacquant), *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 179.

<sup>780</sup> Pierre Bourdieu, «Uma teoria em acto da leitura», *As regras da...*, pp. 362-369.

<sup>781</sup> Sobre isto veja-se Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>782</sup> Bernard Lahire, *L'esprit sociologique*, p. 153.

<sup>783</sup> Pierre Bourdieu, «L'illusion...», pp. 82-83.

Perante tudo isto, percebe-se a crítica de Bourdieu à ideia do relato de vida como um continuum, como uma construção linear e puramente factual, bem como a sua rejeição do sujeito individual como entidade pertinente da análise. Para suportar a sua tese, utilizou a metáfora do metro: «Tentar compreender uma vida como uma série única e suficiente de acontecimentos sucessivos sem outra ligação que a associação a um "sujeito" cuja constância é apenas a do nome próprio, é tão absurdo como tentar compreender um trajecto no metro sem tomar em consideração a estrutura da rede, ou seja, a matriz de relações objectivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos definem-se tanto como *investimentos* como *movimentações* no espaço social, ou seja, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado.»<sup>784</sup> Por outras palavras, Bourdieu valoriza os esquemas estruturais como factores explicativos das acções dos «agentes» e onde existe uma pré-estruturação dos percursos possíveis de vida com origem em constrangimentos que lhes são exteriores (mas que impendem diferentemente sobre indivíduos com diferentes capitais e com diferentes posições).

Portanto, a sociologia dos campos tenta separar a biografia dos indivíduos empíricos de uma biografia «construída» pelos investigadores, que retêm os elementos das «trajectórias» que permitem interpretar as posições e as tomadas de posição dos autores, em função da estrutura do campo em que (e entre os quais) se deslocam. Por exemplo, Bourdieu defende que a carreira de um escritor e as suas possibilidades de expressão dependem da configuração das posições dentro do campo literário. Nesse sentido, as obras literárias podem ser analisadas como «tomadas de posição» e as carreiras dos escritores devem ser vistas como trajectórias no interior do campo, o conjunto de posições que ocuparam e ocupam no campo. No seu estudo sobre *A Educação Sentimental*, Bourdieu desenvolve a hipótese da existência de um parentesco entre a construção romanesca do mundo social e a actividade do sociólogo. No romance desfilam personagens que são redutíveis, em grande medida, às posições excepcionais do espaço social, em particular as posições no campo do poder: a oposição entre os dois pólos – a arte e o dinheiro, o artista e o burguês – é representada de forma estilizada e condensada através de traços significativos (ex: julgamentos, gostos, lugares de residência das personagens). E a estrutura da obra, definido o espaço social em que se

---

<sup>784</sup> *Idem*, p. 88.

desenrolam as aventuras do protagonista, Frédéric, torna-se a estrutura do espaço social em que Flaubert se situava. Através da sua personagem, Flaubert objectiva a sua relação com o mundo social, mostrando como estava determinado socialmente e como a sua obra foi também o produto dos processos em jogo no campo literário. Figura maior na «invenção da vida de artista», isto é, na criação de uma fórmula tendente a consagrar o processo de autonomização do campo literário, Flaubert escolheu para si uma escrita onde ficasse patente a sua recusa da dupla banalidade, a do escritor burguês e a do escritor ao serviço da arte social.

Para alguns autores, o modelo estrutural, assente numa base que consideram «imóvel», não é satisfatório, já que esses «quadros» onde estão inseridas as trajectórias individuais estão em constante movimento de recomposição. Por exemplo, Jean-Claude Passeron sugeriu uma abordagem menos estrutural, mais dinâmica e mais apropriada, na sua opinião, para estudar as trajectórias biográficas.<sup>785</sup> Esta proposta de Passeron procura encontrar um espaço intermédio entre um suposto radicalismo estrutural e uma suposta utopia biográfica, que se poderia caracterizar (exageradamente) como uma espécie de projecto para «ressuscitar os mortos», através da ilusão da exaustividade, onde toda e qualquer informação sobre os biografados é importante ou, se quisermos, onde nada é insignificante. Dentro do projecto biográfico tradicional, Passeron distingue o «modelo genético», que pressupõe um encadeamento contínuo das coisas à maneira do crescimento da vida humana (também denominado «modelo do crescimento biológico»), e o «modelo essencialista», que vê no «César bebé aquele que vai transpor o Rubicão»<sup>786</sup>, caindo assim no pecado da teleologia (segundo Olivier Schwartz, mais grave ainda que a ilusão da teleologia é atribuir ao sujeito uma identidade unitária que resiste às mudanças).<sup>787</sup> Por outras palavras, a coerência de uma existência é organizada de forma linear em torno de uma essência, como acontece no género hagiográfico, de que a obra *Vidas Paralelas*, de Plutarco, é um exemplo clássico.

#### 4.4. A biografia numa perspectiva interaccionista

Estudos que se aproximam do modelo da biografia sociológica são as obras publicadas na colecção de biografias «Références/Facettes», dirigida pelo historiador

---

<sup>785</sup> Jean-Claude Passeron, «Biographies, flux, itinéraires, trajectoires», em *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991.

<sup>786</sup> *Idem*, p. 195.

<sup>787</sup> Olivier Schwartz, «Le baroque des biographies», *Les Cahiers de philosophie*, n° 10, 1990, p. 177.

Nicolas Offenstadt na editora Presses de Sciences Politiques. Essa colecção, um caso isolado no mercado editorial francês das biografias e que conheceu algum eco sobretudo nos meios universitários, adoptou os contributos do estudo das representações, assim como as reflexões de Giovanni Levi e as críticas de Pierre Bourdieu à já antes referida «ilusão biográfica». A ideia consistia precisamente em fugir ao estilo das biografias clássicas, explorando as possibilidades de inovação nesse domínio. No texto de apresentação da colecção, Offenstadt defende a ruptura com o género biográfico tal como ele vinha sendo praticado até então e, na esteira de Bourdieu, rejeita o pressuposto de uma coerência (imposta) nos trajectos de vida. Nesse sentido, as obras publicadas na colecção, por um lado, assentam na convicção de que a biografia não pode ser uma narração linear de uma vida, porque isso pressupõe uma teleologia, ou seja, implica conceber o biografado como um indivíduo já dotado, no berço, de todas as qualidades requeridas para se tornar um ser excepcional (livros como *Charles Maurras*, de Bruno Goyet, *Thorez*, de Stéphane Sirot, ou *Marc Bloch*, de Olivier Dumoulin, todos eles publicados em 2000 nessa colecção, procuram pôr em causa essa ilusão da vida como um fluxo contínuo e uniforme); por outro lado, tentam fazer prevalecer a pluralidade de facetas das personagens biografadas através da multiplicação das abordagens, dos pontos de vista e dos seus usos, ou ainda da variação das escalas de análise. Por exemplo, analisam as diferentes representações sociais do biografado e tudo aquilo que contribuiu para a sua construção como «ícone» numa determinada área, o que obriga a ter em conta, entre outras coisas, a imagem que o próprio pretendeu projectar, o papel dos «outros» na consolidação e difusão dessa mesma imagem e ainda o estudo dessa personagem em acção, reconstituindo a sua situação social.

Vejamos o caso concreto da biografia de Marc Bloch. Ignorando o critério cronológico e baseando-se na ideia de temporalidades fragmentadas e não lineares, que remetem para tempos misturados, ou para a simultaneidade de tempos, o livro divide-se em quatro partes. A primeira centra-se na formação da figura de Marc Bloch como historiador, após a sua morte, ou seja, como foi sendo construída a memória do seu nome. A segunda analisa o «olhar dos pares», a relação com os contemporâneos ou, dito de outra maneira, trata da recepção da obra de Bloch no seu tempo. O juízo destes é tanto mais importante quanto, em matéria de ciência, esse «olhar dos pares», essa avaliação dos colegas, constitui um critério essencial de *cientificidade*. A história, como todas as disciplinas, é dirigida por uma espécie de «polícia do discurso», que assenta em

certos códigos e regras ditados pelos pares. Se não forem submetidas a essas regras do «ofício», as propostas do especialista não são debatidas e não ficam sujeitas, sequer, aos mecanismos conflituais do reconhecimento, como a crítica ou a polémica.<sup>788</sup> Assim, numa tentativa de comprovar ou refutar algumas ideias prévias sobre o seu biografado, Dumoulin chega à conclusão, por exemplo, de que Bloch era um historiador relativamente desconhecido pelos seus contemporâneos.

Na terceira parte, a reflexão faz-se em torno da obra de Bloch e da imagem que o próprio aí pretendeu transmitir acerca de si. Em quase todos os textos, segundo Dumoulin, verifica-se um esforço consciente de Bloch no sentido de se retratar ou de representar-se a si mesmo: procurou apresentar-se como ele própria se via ou, o que é quase o mesmo, como gostaria que o vissem e lessem enquanto intelectual e enquanto cidadão. Além disso, incluiu nesse auto-retrato uma consciência da imagem que pensava que os outros tinham dele ou como julgava que socialmente o viam, com relevo para o olhar do amigo Lucien Febvre. A finalizar, na quarta parte, encontra-se uma análise *post-mortem* de Bloch, dos rastos que ele deixou e suas múltiplas flutuações na consciência colectiva em diferentes formas de expressão. Trata-se, novamente, de cruzar as diferentes visões dos pares, mas agora naquilo que Dumoulin denomina como «processo de beatificação» do historiador.

Para não falar de outros obstáculos, como os referidos por Olivier Dumoulin na biografia de Marc Bloch: a ausência de testemunhos sobre a infância e a juventude, a escassez de documentos que expliquem a vida quotidiana do biografado, o silêncio das testemunhas que conheceram e frequentaram o historiador. Essas limitações, que acabam sempre por se colocar, convertem toda a biografia em, inevitavelmente, incompleta e inacabada.

#### **4.5. A biografia sociológica segundo Bernard Lahire**

Os cursos de sociologia ensinam, logo desde o início, que o individual é social, logo passível de ser estudado pelo sociólogo. O social está tanto no indivíduo singular (no estado incorporado) como no colectivo e, portanto, penetrar na singularidade de um caso individual, de uma obra individual, é compatível com o raciocínio sociológico. Foi com base nesta ideia aparentemente tão simples – o social está no singular tanto como

---

<sup>788</sup> Sobre esta questão, veja-se Michel Foucault, *A Ordem do Discurso*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

nas instituições, nos grupos ou nos movimentos sociais, pelo que a sociologia não é uma ciência apenas dos colectivos e das tendências gerais —, que Bernard Lahire se lançou numa reflexão sobre o método biográfico.<sup>789</sup>

A biografia é um instrumento para analisar o que une o indivíduo à sociedade e aquilo que o foi constituindo progressivamente enquanto ser social dotado de competências, de disposições e de problemas existenciais singulares. Não há nenhuma razão para pensar que a biografia isola, necessariamente, os indivíduos. Estudar sociologicamente um caso individual não é examinar uma realidade isolada, desligada dos seus múltiplos laços com toda uma série de outras realidades. O caso individual não é compreensível se o arrancarmos ao conjunto dos contextos sociais e socializadores, passados e presentes, que fizeram dele o que ele é.

Na verdade, a sociologia possui os instrumentos para reconstituir progressivamente todos os fios, directos ou indirectos, que ligam esse indivíduo, ao longo da sua vida, aos outros indivíduos, aos lugares, aos grupos e às instituições. De modo que a abordagem biográfica pode contemplar perfeitamente o estudo das «mediações» desde que analise os diferentes quadros da socialização e da acção. Se o fizer, isso permite-lhe defender-se da acusação de apresentar a vontade individual e as suas escolhas como estando livres de todos os constrangimentos. Pensar o indivíduo não como um átomo mas como um produto complexo de múltiplos processos de socialização significa analisar de perto a rede densa dos constrangimentos internos e externos que pesam, continuamente, sobre os actos de um indivíduo. Porque uma vida, sublinhe-se, não é algo autonomizado de tudo, com uma lógica própria e independente das suas relações com o «exterior».

Opor a explicação biográfica à explicação pela «instituição», pelo «contexto», pelo «meio» ou pelo «campo» é partir do princípio que é possível dissociar o estudo de uma trajectória individual do estudo dos sucessivos (por vezes simultâneos) quadros sociais (familiares, escolares, profissionais, políticos, religiosos, culturais, etc.) em que esse indivíduo, indissociavelmente, se constituiu. Uma análise como essa, que não tenha em conta esses laços entre o indivíduo e essas entidades mais amplas que configuram os contextos sociais, será completamente vazia e limitar-se-á a repetir um erro conceptual muito comum, que opõe um «núcleo natural de individualidade» aos meios (ou mundos,

---

<sup>789</sup> Bernard Lahire, *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.



campos, instituições, etc.) que lhe são exteriores. Portanto, segundo Lahire, biografia individual e quadros sociais não se opõem, não são duas entidades distintas na realidade, são apenas dois aspectos da mesma realidade vistos por ângulos e distanciamentos diferentes.

A análise da «construção social» de um determinado indivíduo mostra bem que uma biografia sociológica não se reduz a uma série de historietas ou a um mero encadeamento cronológico e inevitável de acontecimentos ou factos. Assim, o sociólogo deve propor uma biografia que mostre, através de um trabalho minucioso de reconstrução, as diferentes condições sociais de produção da pessoa biografada. Ao fazê-lo, podemos centrar a biografia naquilo liga o indivíduo a todos os outros indivíduos ou podemos centrá-la, pelo contrário, naquilo que o distingue de todos os outros, ou seja, como uma entidade única. Na realidade, aquilo que faz a singularidade de um indivíduo em particular não é independente de todas as suas experiências socializadoras, sucessivas ou paralelas, cujos efeitos se conjugam ou se contrariam. Como disse Norbert Elias «é tacitamente admitido», como uma espécie de «postulado fundamental incontestado», que «social é apenas aquilo que todas as pessoas têm de “idêntico”, ao passo que aquilo que elas têm de “particular”, aquilo que faz de cada um deles um ser original, diferente de todos os outros indivíduos, em suma, uma individualidade mais ou menos marcada, será um elemento extra-social ao qual atribuímos, sem reflectir e deixando tudo no vago, uma origem natural e biológica ou uma origem metafísica, consoante os casos».<sup>790</sup>

Segundo Lahire, os elementos mais gerais de um contexto histórico produzem efeitos em tal ou tal indivíduo singular de forma refractada, reapropriada ou modulada. Compreender um caso é compreender aquilo que, do mundo social, é progressivamente refractado ou sedimentado nele. Nesse sentido, a biografia é a descrição de um indivíduo captado e constituído, sucessivamente, numa rede de laços de interdependência múltiplos. Se o nosso objectivo é identificar as estruturas mentais e comportamentais de um indivíduo, as suas inclinações mais singulares como as mais gerais, os problemas mais importantes que as suas condições de existência e de coexistência, passadas e presentes, lhe criaram e com os quais tem de lidar, o melhor instrumento de que dispomos é a biografia sociológica, só ela nos permite compreender

---

<sup>790</sup> Norbert Elias, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991, p. 98 (tradução nossa), citado em Bernard Lahire, *Franz Kafka: éléments pour une...*

os quadros sociais em que ele se constituiu, ao mesmo tempo que identificar os traços ou resíduos que esses «contextos» deixaram nele, mais ou menos duravelmente. Portanto, se atribuirmos à análise biográfica o papel de compreender a natureza das experiências sedimentadas num indivíduo deixa de haver, ao contrário do que diz Bourdieu, qualquer «ilusão».

Em síntese, e voltando ao início, para compreender o social no estado individualizado é preciso ter um conhecimento do social mais amplo e saber quais foram os elementos estruturantes da sua vida familiar, escolar, sentimental, relacional (grupo de amigos), profissional, religiosa, etc. Com o próprio Lahire diz: «Estudar o social individualizado, ou seja, o social refractado num corpo individual que tem a particularidade de atravessar instituições, grupos, campos de forças e de lutas ou cenas diferentes, é estudar a realidade social na sua forma incorporada, interiorizada. Como é que a realidade exterior, mais ou menos heterogénea, se faz corpo? Como é que as experiências socializadoras múltiplas podem (co)habitar (n)o mesmo corpo? Como é que tais experiências se instalam de modo mais ou menos duradouro em cada corpo e como é que elas intervêm nos diferentes momentos da vida social ou da biografia de um indivíduo?»<sup>791</sup> Foi isso que Lahire tentou fazer na sua «biografia sociológica» de Kafka, articulando a complexidade do património individual das disposições, das competências e das apetências de Kafka com os seus contextos de acção, com as respectivas conjunturas e circunstâncias efémeras, inserindo tudo isso nos quadros sócio-históricos mais vastos e permanentes. Demonstrando com isso que estudar um caso significa aprofundar a descrição ou o carácter intensivo da análise, multiplicando as observações. E também que as relações sociais constitutivas dos escritores não se limitam às suas relações com outros «agentes» do «campo literário» – um escritor não se define apenas pela sua inserção e pelas suas relações no meio literário do seu tempo –, pelo contrário, começam no seio do ambiente familiar – universo de estudo privilegiado pela psicanálise –, prosseguindo depois na escola, nos grupos de pares, nos universos profissionais frequentados, etc. De resto, o estado do mundo literário por ele frequentado surge de forma refractada na ordem biográfica: a socialização literária de Kafka, o seu convívio com escritores, as suas relações com editores, etc.

---

<sup>791</sup> Bernard Lahire, «Patrimónios Individuais de Disposições. Para uma sociologia à escala individual», *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 49, 2005, p. 14.

Esse é um erro que Bourdieu comete sistematicamente, tanto no seu estudo sobre Heidegger como sobre Flaubert. Quando estuda a posição de cada um deles nos seus respectivos campos, fá-lo apenas a partir do seu valor distintivo – o seu prestígio relativo – e não tanto do conteúdo das suas experiências. Quer dizer, concentra-se quase exclusivamente nos aspectos artísticos da sua experiência social, no que ela tem de mais nobre e de mais importante. Além disso, o conteúdo da obra é ligado à posição e ao valor que ele tem no seio desse espaço hierarquizado e está totalmente desligado dos quadros sociais da experiência do escritor e dos elementos constitutivos da sua situação.

De facto, entre o contexto da acção (o «campo») e as disposições, o primeiro é indiscutivelmente mais analisado por Bourdieu. Por exemplo, o *habitus* de Heidegger é definido sumariamente pela sua origem social, pela sua pertença de classe ou pela fracção de classe a que pertencia, pelo seu ofício de filósofo, pelo seu lugar particular no mundo da filosofia e, mais genericamente, pela sua relação com o mundo intelectual do seu tempo. Porém, será isto suficiente para captar a «fórmula geradora das práticas»? E a socialização familiar de Heidegger? E a sua socialização escolar, religiosa, sentimental, política, as suas relações de amizade, muitas delas fora do «campo filosófico»? É verdade que Bourdieu fala dos «fantasmas sociais» e das «disposições éticas ou políticas» de Heidegger, no entanto, não faz qualquer análise da formação (sóciogénese) desses fantasmas ou dessas disposições.<sup>792</sup>

O mais profundo do *habitus* não tem a sua origem, apenas, na lógica do campo filosófico (no caso de Heidegger) ou do campo literário (no caso de Flaubert). Nos textos de Bourdieu ficamos a saber muito pouco acerca do passado de ambos. Ora, nem tudo se reduz aos *enjeux* do campo, além de que uma parte significativa do que se joga no universo filosófico ou literário depende de experiências anteriores, nomeadamente (mas não só) familiares. O *habitus* é mais do que um resumo grosseiro das tendências ligadas a um ponto de partida no espaço social ou do que um ponto de chegada num dado campo profissional. Como diz Lahire, fica-se com a «impressão que é o campo que pensa através dos actores mais que os actores com determinadas experiências incorporadas que pensam filosoficamente em função dos constrangimentos do campo».<sup>793</sup>

---

<sup>792</sup> Bernard Lahire, *Franz Kafka: éléments pour...*, pp. 24-25.

<sup>793</sup> *Idem*, p. 26.

Na sua análise de Kafka, Lahire procura ter em conta as suas experiências sociais correntes, não apenas a parte mais artística da sua existência (como membro de um campo artístico e enquanto detentor de um capital específico a esse campo), e tenta integrá-las nas suas condições sociais de existência e de coexistência passadas e presentes. As experiências extra-artísticas mais prosaicas – as experiências familiares ou conjugais, as experiências profissionais, experiências políticas, religiosas, desportivas, etc. – não são menos úteis para compreender a actividade literária dos escritores.

Lahire divide a estrutura desta obra em diferentes planos que fazem variar a escala de observação: o primeiro é um plano panorâmico, que nos dá uma imagem da situação histórica objectiva – económica, política, cultural, linguística – que se impunha a Kafka, como a todos aqueles que viviam em Praga na mesma época; depois, passa para os planos de semi-conjunto e médio, onde descreve os grupos ou os meios mais restritos (geração, grupo familiar, meio escolar, círculo de amigos, etc.), situando Kafka nos seus quadros de vida; finalmente, apresenta os planos aproximados e os grandes planos, que centram a sua atenção em Kafka, ou seja, nas suas lógicas mentais e comportamentais específicas. Em síntese, Lahire inscreve os tempos curtos (a trajectória individual breve) ou mesmo muito curtos (um período de escrita ou o tempo muito condensado de um acto de escrita) em temporalidades mais longas e em quadros colectivos mais ou menos extensos, mostrando assim que a criação de grandes obras não é independente da existência social do seu criador, «da sua evolução e da sua experiência como pessoa entre pessoas».<sup>794</sup>

Ao longo desta biografia, Lahire mostra-nos de que forma as condições de existência e de coexistência de Kafka, presentes e passadas (vivendo no estado incorporado), o levaram a investir numa actividade social criativa, o conduziram à literatura ou o fizeram sentir-se atraído pela literatura, e que foram engendrando questões, problemas, obsessões que o escritor transpôs, de maneira mais ou menos subtil ou mais ou menos complexa, na sua escrita. Porque o interesse pela literatura como forma concreta e pessoal de apresentação de si e que apela à auto-análise, ou seja, como forma de objectivar as experiências, os sentimentos, os pontos de vista, as lógicas pessoais, em suma, de pensar a realidade, tem condições sociais de formação; gosto pelo exercício literário e a preferência por uma certa forma de se entregar a esse mesmo exercício (através da poesia, do ensaio, da ficção) têm fundamentos sociais. As

---

<sup>794</sup> Norbert Elias, *Mozart...*, p. 63.

diferentes formas de praticar a literatura, de forma modesta ou arrogante, subtil, elegante ou grosseira, são também fruto das socializações anteriores. Assim, partindo dos factos que marcaram a vida de Kafka, bem como das decisões que ele tomou, Lahire procura compreender a sua obra, saber que hipóteses permitem interpretar *conjuntamente* o homem Kafka e a obra literária que ele produziu.

Com isto, Lahire tenta também mostrar, implicitamente, que as obras literárias não são apenas soluções estéticas para problemas formais e que não são redutíveis às tomadas de posição num espaço estruturado e hierarquizado de posições literárias. Na verdade, devemos ter em conta aquilo que os escritores têm para dizer, não o reduzindo às suas relações de concorrência com as outras posições do campo. Os escritores têm algo para dizer, foi isso, precisamente, que os levou a escolher a literatura como meio privilegiado para o exprimir, foi isso que os levou a traduzir literariamente as suas próprias experiências. Essa escolha é a expressão de uma necessidade individual de dizer algo. E essa expressão é social. Sendo assim, que disposições, que experiências ou que contexto histórico induziram Kafka a investir parte importante da sua energia no domínio literário e a vê-lo como um terreno favorável de expressão? E de que forma se serviu da literatura para exprimir as suas experiências (quase todas dolorosas)? E quais o levaram a privilegiar certas formas literárias pondo outras de lado? Para compreender o que um autor escreve é necessário conhecer os problemas, muito reais, que ele teve de enfrentar na sua existência e que não se reduzem a problemas literários. Se pretendemos compreender sociologicamente as razões pelas quais um escritor escreveu precisamente este ou aquele texto – pretensão científica perfeitamente razoável e legítima – teremos de adoptar a escala de observação individual.

Segundo Lahire, os textos de Kafka são a transposição literária de elementos de uma série mais ou menos articulada de problemas, por exemplo, os conflitos com o pai, os sofrimentos associados à criação, a relação ambivalente com o casamento e o celibato, o medo da autoridade, etc. (assim como Heidegger importou para o universo filosófico da sua época elementos que são os produtos das suas socializações anteriores e da sua situação subjectiva e objectiva no momento em que escreveu os seus textos filosóficos). Para chegar aí, Lahire analisou as experiências socializadoras de Kafka, familiares, escolares, profissionais, e por aí fora. Procurou responder a questão como: quais eram as propriedades sociais da sua família e dos seus parentes? Que tipo de

relação havia entre pais e filhos? Quais as suas experiências escolares, profissionais e sentimentais?

No que toca à família, Lahire chama a atenção para o facto de que ela raramente é um organismo coerente, homogéneo e harmonioso, sendo antes constituído por pessoas portadoras de propriedades sociais diferentes. O que quer dizer que a criança não pode ser o produto de uma espécie de «banho socializador» contínuo, fluído e harmonioso. Pelo contrário, os ambientes familiares podem ser muito diversos, tanto podem ser lugares de florescimento pessoal e de realização plena – com pais onnipresentes e em harmonia, encorajando, gratificando, ajudando, apoiando, gerando auto-confiança no indivíduo – ou lugares de todos os sofrimentos e de todas as desgraças, dando origem a crianças estigmatizadas, que foram fisicamente ou simbolicamente maltratadas, rebaixadas, inferiorizadas, marginalizadas, denegridas, etc. Normalmente, trata-se de uma mistura subtil de tudo isso. Para Lahire, a nossa relação com o mundo social global passa sempre pela mediação dessa primeira matriz de formação das disposições mentais e comportamentais, a qual prefigura os investimentos e as relações posteriores.

O estudo da vida profissional de Kafka mostra como é um erro reduzir os escritores à sua condição de membros do campo literário, pois quase todos eles estão inscritos em universos profissionais extra-literários. Referimo-nos à chamada «segunda profissão», uma expressão equívoca porque se trata quase sempre da primeira ocupação, tanto do ponto de vista económico como do ponto de vista do tempo a ela dedicado.<sup>795</sup> Por exemplo, o facto de Kafka privilegiar a escrita de contos ou textos curtos não é independente das exigências (de tempo e de energia) que essa «segunda profissão» lhe impunha. Para Lahire, Kafka é o tipo-ideal do escritor de vocação mas com uma segunda profissão, ou seja, através dele podemos compreender os escritores que partilhavam as mesmas condições sociais, económicas e literárias de exercício dessa actividade criativa, que viviam num regime de mercado literário mas que eram economicamente desinteressados, ou seja, que não escreviam com o objectivo de obter uma recompensa económica, que o faziam por vocação, por necessidade interior.

Nos seus estudos de sociologia da literatura, Lahire parece ter seguido a sugestão de Albert Memmi, que quando se referiu a uma «sociologia do escritor» defendeu a

---

<sup>795</sup> Sobre esta questão, veja-se Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

necessidade de classificar as ligações necessárias entre o trabalho do autor e as suas condições económicas: «O melhor seria proceder aqui a *estudos de caso*; um inventário minucioso e racional duma biografia permitir-nos-ia, talvez, descobrir as ligações entre as necessidades quotidianas de viver e as oportunidades de produção de tal autor.» Para tal, só a análise biográfica nos permite esclarecer questões como a opção por um determinado género literário e por certos temas (tratando-se de um género e de temas sobre os quais incidem mais frequentemente os projectores da sociedade, por exemplo, isso pode revelar a adesão do escritor, consciente ou inconscientemente, aos gostos dominantes no mercado); a influência do sucesso, levando a que o autor, por exemplo, em cada novo livro se «plagie a si próprio», não se arriscando em novas experiências; se o escritor defende uma concepção romântica da vocação: «um simples dom, uma marcha heróica de cume em cume, sem relação com as transformações da vida social e concreta do escritor».<sup>796</sup>

Ao articular a obra de Kafka com as suas experiências sociais e com os diferentes quadros de socialização que lhe tocou frequentar, Lahire descreve realidades literárias e sociais próximas ou comuns a outros escritores da mesma geração, da mesma sociedade e da mesma cidade. O interesse da biografia sociológica, porém, não reside essencialmente aí. A representatividade ou o estudo de uma série longa de casos afins não são os únicos critérios que justificam uma análise. Na opinião de Lahire, é antes a capacidade de realizar uma análise rigorosa e coerente sobre um caso preciso, bem como a capacidade de «fazer falar» o material, tanto biográfico como literário, isto é, de organizar e de articular, de uma forma mais ou menos inédita, uma grelha interpretativa ou conceptual. E, nesse sentido, a pertinência de uma interpretação realizada num quadro teórico e metodológico explícito e coerente não depende do número de casos tratados.

#### 4.6. A autobiografia

Uma vez que Luiz Pacheco foi um escritor fundamentalmente autobiográfico, torna-se inevitável uma reflexão sobre o género, ao mesmo tempo que nos chama a atenção para a diferença entre o material biográfico (e autobiográfico) como uma fonte

---

<sup>796</sup> Albert Memmi, «Problemas da Sociologia da Literatura», em Georges Gurvitch, *Tratado de Sociologia*, vol. II, Porto, Iniciativas Editoriais, 1968, pp. 429-430.

para o trabalho sociológico sobre a emergência de uma representação do escritor e, por outro lado, a biografia em si como método de investigação.

A autobiografia é um documento com um estatuto singular, já que biografado e biógrafo, digamos assim, são uma e a mesma pessoa. Nesse sentido, será que a autobiografia é um género dentro do género biográfico? Durante muito tempo, a escrita autobiográfica não era diferenciada da escrita de ficção. Foi preciso esperar até ao final do século XVIII, com a publicação das *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau (redigidas entre 1764 e 1770 mas publicadas a título póstumo em 1782 e depois em 1789),<sup>797</sup> para considerar esses dois géneros como distintos. A publicação das *Confissões* de Rousseau costuma ser apontada como o acto de nascimento da autobiografia. Segundo Marcel Raymond, na introdução às *Oeuvres Completes* de Rousseau na edição da Pléiade, é importante «lembrar que a autobiografia de Rousseau contribuiu fundamentalmente para transformar o próprio conceito de literatura, que doravante já não terá como centro a obra, ser ou objecto existindo por si próprios, mas o autor, e menos o próprio autor do que o homem com o seu drama pessoal e a sua figura insubstituível».<sup>798</sup> Já para outros autores, como Philippe Lejeune,<sup>799</sup> isso é esquecer que as *Confissões* de Rousseau, mais que o ponto de partida, são o culminar de uma tradição de escrita do eu, situada na encruzilhada da cultura antiga e do pensamento religioso. Assim, o livro verdadeiramente fundador do género terá sido as *Confissões* de Santo Agostinho, onde este relata, cronologicamente, a sua existência após a infância em Madaure. Todavia, o seu principal objectivo não era contar a sua vida, mas sim mostrar o que ela tinha de exemplar no acesso à santidade (era uma «vida de santo», um género bem identificado que voltaria a encontrar-se noutra autobiografia, a *Historia calamitatum*, de Abelardo). As suas confissões inauguram o olhar interior mas com o objectivo de converter a sociedade através do exemplo da sua própria transformação. No entanto, apesar de ser um discurso de conversão e de vocação, mais do que um discurso de vida, o seu mérito seria o de ter aberto o caminho que conduziu às autobiografias modernas.

Deste ponto de vista, a obra de Rousseau inscreve-se na tradição cristã, onde a confissão dos seus erros de juventude, por exemplo, serve para descrever o trajecto que

---

<sup>797</sup> Antes disso, em vida de Rousseau, a obra já era conhecida em alguns círculos restritos, onde o próprio autor leu partes da obra.

<sup>798</sup> Marcel Raymond, «Les Écrits Autobiographiques», introdução a Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres Completes*, vol. 1, ed. de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1959, p. XV.

<sup>799</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 1996 (1ª ed. 1975), pp. 49-163.



o levou, não a Deus, mas a tornar-se naquilo que é (pelo menos no momento em que escreve). Poder-se-ia dizer, pois, a autobiografia moderna nasce da laicização das confissões religiosas, onde o indivíduo assume agora o lugar central antes atribuído a Deus. O género conheceu depois uma larga expansão a partir das *Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850), de Chateaubriand, e com o advento da sensibilidade romântica e a reivindicação dos direitos individuais.

Quando falamos de verdadeiras rupturas, porém, Todorov aponta preferencialmente os *Ensaio*s de Montaigne, segundo ele o primeiro indivíduo a publicar um livro (os ensaios foram publicados em 1580 e 1588), onde se toma a ele próprio, plena e totalmente, como objecto<sup>800</sup> e onde procura «conservar a singularidade do eu».<sup>801</sup> Ao expondo a sua individualidade sem a intenção de apresentar qualquer tipo de justificação, sem querer passar por herói, por génio ou por santo, apenas como um «eu» igual a muitos outros, Montaigne contribuiu para o nascimento, entre meados do século XIV e meados do século XVI, do indivíduo simultaneamente sujeito e autor, que mais tarde se integraria no movimento principal da literatura. É verdade que alguns dos seus contemporâneos escreveram as primeiras autobiografias, mas não foram publicadas, o que faz toda a diferença. Por exemplo, Jérôme Cardam (1501-1576) ou Benvenuto Cellini (1500-1571) só serão apreciados e imitados no século XVIII, quando as suas *Memórias* foram finalmente publicadas.

Pascale Brissette, concordando que as confissões vêm de Santo Agostinho e de toda uma tradição religiosa onde o autor se acusava voluntariamente considerando-se um pecador, defende que o projecto de Rousseau cometia a proeza, inovadora, de misturar essa auto-condenação típica das confissões com a defesa e a justificação de si próprio típicas da apologia. É nesse sentido que o modelo de Rousseau vem interromper com o modelo agostiniano.<sup>802</sup> A convicção de que o primeiro representou um ponto de inflexão funda-se ainda no argumento de que o termo «confissão» adquiriu, a partir daí, um significado menos espiritual e passou a estar associado a um gesto de mundanidade, com as suas revelações escandalosas e os seus exibicionismos indecorosos.

---

<sup>800</sup> Pascal reprovava Montaigne porque «fala demasiado de si», em *Pensamentos*, Mem-Martins, Europa-América, 1978, p. 32 (§ 65).

<sup>801</sup> Tzvetan Todorov, «Vida y destino del individuo en el arte», em Bernard Foccroulle, Robert Legros, Tzvetan Todorov, *El nacimiento del individuo en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2006, p. 104.

<sup>802</sup> Pascale Brissette, *La malédiction...*

Até que ponto, porém, esta visão não reproduz o ponto de vista enunciado pelo próprio Rousseau logo no início das *Confissões*? Efectivamente, Rousseau inicia o primeiro volume chamando a atenção para a novidade do seu projecto: «Vou empreender uma coisa sem exemplo, e cuja realização não será imitada. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Eu só. Sinto o meu coração, e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que tenho visto; ousa crer não ser feito como nenhum dos que existem. Se não valho mais, sou pelo menos diferente. Se a natureza fez bem ou mal, ao quebrar o molde em que me vazou, é o que só poderá ser julgado depois de me haverem lido.

Soe a trombeta do juízo final quando lhe aprouver; irei com este livro na mão apresentar-me ao juiz supremo. Direi em voz alta: eis aqui o que fiz, o que pensei, aquilo que fui. Falei, com igual franqueza, do bem e do mal. Nada calei de mal, nada acrescentei de bom, e, se me aconteceu empregar qualquer insignificante adorno, foi tão-somente para tapar uma lacuna motivada pela minha falta de memória; posso ter tomado como verdadeiro o que sabia havê-lo podido ser, nunca o que sabia ser falso. Mostrei-me tal qual fui: desprezível e vil, quando o hei sido; bom, generoso, sublime, quando o hei sido: revelei o meu íntimo tal qual como tu próprio o viste. Ser supremo, junta à minha volta a inúmera turba dos meus semelhantes: que eles escutem as minhas confissões, que gemam com as minhas infâmias, que corem com as minhas misérias. Que, junto do teu trono, cada um deles abra, por sua vez, o coração com a mesma sinceridade, e que um só que seja te diga em seguida, se ousar fazê-lo: *fui melhor do que esse homem*.<sup>803</sup>

«Inventor do culto do eu», responsável pelo estabelecimento da tradição moderna da confissão e do exame de consciência, Rousseau é também considerado um dos grandes inspiradores do movimento romântico. Não só na sua necessidade de afirmação contra a sociedade, condição comum a quem quiser ser livre, mas sobretudo na sua pretensão de sinceridade, algo que acabaria por introduzir na literatura os valores da autenticidade e da genuinidade, os quais interpelam o escritor a mostrar-se com total transparência, sem nada esconder dos seus defeitos. Com Rousseau ter-se-á imposto, portanto, uma das características principais do género autobiográfico: a exigência de sinceridade (mesmo sabendo-se que ela é inalcançável, devido aos naturais lapsos, lacunas, deformações ou incertezas da memória, bem como pela inevitável falta de objectividade do autobiógrafo), nomeadamente através da exposição do «eu» íntimo na praça pública (Rousseau escreveu as confissões, em parte, para responder aos ataques

---

<sup>803</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Confissões*, Lisboa, Relógio d'Água, 1988, vol. I (tradução de Fernando Lopes Graça), p. 21.

dos seus detractores, que o acusavam, entre outras coisas, de ter abandonado os filhos à Assistência Pública, e para repor a verdade).

Segundo Philippe Lejeune, a autobiografia é um «relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, onde o acento tónico é colocado na sua vida individual, em particular na história da sua personalidade».<sup>804</sup> É um discurso normalmente linear que tende a captar ou explicar a evolução do «eu» na continuidade e na duração, ao contrário do diário íntimo, género vizinho da autobiografia, que se apresenta como um discurso descontínuo.<sup>805</sup> O objectivo do diarista não é traçar um balanço da sua história pessoal e recompor a sua vida dando-lhe, *a posteriori*, um sentido que antes lhe escapava. Já na autobiografia existe um desejo claro de dar um sentido à vida.

Na opinião de Pierre Bourdieu, porém, esse sentido assenta numa ordem artificial, na medida em que o seu autor é vítima da «ilusão retrospectiva», que o leva a transformar a sua existência na realização de um destino. Desse modo, a motivação do autobiógrafo não será tanto conhecer-se, mas sim construir, através dos meandros da memória e das sinuosidades da escrita, uma imagem de si próprio. Na experiência das pessoas, aquilo que aconteceu anteriormente não pode ser visto apenas como motivo daquilo que sucedeu posteriormente, das suas consequências; devemos ter em conta que aquilo que sucedeu mais tarde (as «consequências») influencia e determina o sentido com que se relata o que se viveu anteriormente (os «motivos»).

Todavia, Nathalie Heinich considera que a autenticidade das motivações e das afirmações não é essencial, nem tão-pouco nos deve interessar propriamente a denúncia de uma suposta falta de autenticidade.<sup>806</sup> Na perspectiva da sociologia das representações, devemos analisar os indivíduos, sobretudo, tal como eles se apresentam, nessa fusão ou confusão entre a existência e a ideia que pretendem projectar acerca de si próprios. Dito de outro modo, as questões da veracidade e da sinceridade não se podem colocar a não ser através da questão central da imagem de si que o autor pretende oferecer aos outros. O método compreensivo de Heinich baseia-se pois no pressuposto de que os indivíduos, regra geral, são conscientes dos motivos pelos quais actuam, bem

---

<sup>804</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte...*, p. 14.

<sup>805</sup> Ao contrário da autobiografia, que inicia o seu relato num passado geralmente distante no tempo da escrita (a primeira infância ou a juventude), no diário o autor conta a sua vida do dia-a-dia e centra-se num passado muito mais próximo do momento da enunciação.

<sup>806</sup> Nathalie Heinich, *Être écrivain: Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

como dos seus estados subjectivos gerais, ou seja, têm capacidade para apreender e compreender o significado subjectivo das suas próprias acções.<sup>807</sup> Portanto, se os significados e percepções da realidade, por parte dos actores, são ingredientes importantes das explicações da sua conduta, devemos tratá-los como factos sociais por mérito próprio.

Os marxistas, como é óbvio, discordam desta posição, já que ela não tem em conta o conceito de «falsa consciência», onde a distinção entre percepções e interpretações verdadeiras e falsas é fundamental. Para serem verdadeiras, têm de ser, em traços genéricos, congruentes com os interesses de classe dos indivíduos. No entanto, devido à influência contaminante da ideologia burguesa, as concepções da pessoa média sobre a realidade social tendem a ser muito deficientes. Logo, qualquer tentativa de considerar a realidade social tal como os actores a percebem tende a reproduzir uma versão dos factos que é falsa ou, pelo menos, distorcida, ou seja, a que é propagandeada pela ortodoxia dominante. Para se ser um indivíduo autónomo na sociedade é preciso dispor de um certo número de direitos e de recursos, isto é, capitais económicos e culturais. Os nossos projectos subjectivos estão ligados a esses suportes objectivos, já que são estes que permitem aos indivíduos construir-se como sujeitos capazes de reflexividade e de se afirmarem a si próprios, com uma existência autónoma.

No entanto, a distinção entre verdadeira e falsa consciência é pouco útil ou, se quisermos, não é válida quando o que está em causa é a utilização do método compreensivo. Se alguém percebe uma situação de uma determinada forma e actua sobre as bases dessa percepção, a sua maneira de ver as coisas deve ser tratada como o dado social significativo para efeitos interpretativos. A sua veracidade ou falsidade não é relevante. O que verdadeiramente conta é a consciência da realidade que o actor tem, independentemente de como ela tiver sido construída, já que é ela, na realidade, que motiva a sua conduta social.

Toda a autobiografia levanta assim o problema do processo de reconstituição do passado. À parte a impossibilidade, apesar das boas intenções de Rousseau, de qualquer pessoa conseguir enunciar a verdade absoluta sobre a sua própria existência – inevitavelmente, o escritor, como qualquer um de nós se nos propuséssemos a isso, dá apenas uma parte de si mesmo sem se expor todo inteiro, além de que é muito difícil dizer em que circunstâncias da nossa vida é que somos verdadeiramente nós próprios –,

---

<sup>807</sup> Luc Boltanski e Laurent Thévenot, *De la justification...*

é preciso também considerar que a memória, inerente às autobiografias, é sempre um acto de interpretação. Como diz Peter Berger, «quando recordamos o passado, reconstruímo-lo de acordo com as nossas ideias actuais acerca do que é importante e do que não é importante».<sup>808</sup> É aquilo a que os psicólogos chamam, embora aplicando-o ao presente, «percepção selectiva», segundo a qual recordamos essencialmente aquilo que tem importância para os nossos objectivos imediatos. E, neste caso, a pergunta mais importante a fazer é esta: que imagem quis o autor dar de si mesmo?

É esta a essência de qualquer autobiografia: mostrar-se como se deseja ser visto, de tal forma que todo o escritor se converte forçosamente em romancista da sua própria vida. De facto, na auto-representação, aquele que o escritor retrata quando está a escrever é, quase poderíamos dizê-lo, outra pessoa; e a expressão de si, na verdade, é a imaginação de si. O discurso biográfico reproduz a visão individualista da criação e tende a apresentar o escritor como o único elemento determinante da produção textual e o responsável quase exclusivo pelo fenómeno literário. Trata-se aqui, portanto, do efeito da escrita naquele que escreve. Marianne Gullestad considera que esta ideia introduz uma dimensão esquecida pela teoria literária. Efectivamente, os estudos clássicos da literatura procuravam analisar a acção do autor sobre o texto ou a acção do texto sobre o leitor, deixando de lado a possível acção do texto sobre o autor.<sup>809</sup> Como explica Pascal Durand, «o que as biografias não dizem é que se o autor constrói a obra como uma ficção, a própria obra constrói uma ficção sobre o autor, por outro lado, entre essas duas ficções interpõe-se um espaço no interior do qual a obra e o autor são reciprocamente construídos – a saber, o espaço literário, ele próprio parte integrante do espaço social geral».<sup>810</sup>

Neste sentido, a autobiografia (como o diário) não é apenas um instrumento de introspecção, onde alternam êxtases e depressões, serve também para a criação de si próprio. Dizia Roland Barthes: «a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem». Sendo assim, «não sou nem

---

<sup>808</sup> Peter L. Berger, *Introducción a la Sociología*, Cidade do México, Editorial Limusa, 1997, p. 84.

<sup>809</sup> M. Gullestad, «Invitation à l'autobiographie: l'intimité dans l'anonymat», em M. Chaudron e F. de Singly (dir.), *Identité, lecture, écriture*, Paris, BPI-Centre Georges Pompidou, 1993, pp. 171-185.

<sup>810</sup> Pascal Durand, «Introduction à la sociologie des champs symboliques», em Romuald Fonkoua, Pierre Halen e Katharina Städtler (ed.), *Les champs littéraire africains*, Paris, Éditions Karthala, 2001, p. 20.

um sujeito nem um objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto».<sup>811</sup>

Assim, ao contrário do que se costuma pensar, o passado não é algo fixo, imutável e invariável, não é uma substância, única, permanente, constante, por oposição ao tempo presente, com o seu fluxo imparável. «Pelo contrário, pelo menos dentro da nossa própria consciência, o passado é dútil e flexível e muda constantemente à medida que a nossa memória interpreta e explica de novo o que aconteceu.»<sup>812</sup> Escrever o passado não é um registo ordenado e sistemático onde se documentam todos os factos da vida. Está em constante recomposição e é sujeito a mudanças e a transformações, a adaptações e reordenações, em suma, é moldado, entre outras coisas, pelos conflitos interiores – conscientes e inconscientes – que atravessam o escritor no acto da memória. O relato da sua trajectória de vida é feito na forma de narração que reconstrói o passado da perspectiva do presente. Que faz uma selecção dos factos e acontecimentos que mais marcaram o autor, as suas emoções, os seus sentimentos e reflexões ao longo do processo da escrita, as valorizações que faz do seu passado e do seu presente e do seu futuro, e ordena-os e qualifica-os de forma significativa para ele. Se seguirmos a opinião de Heinich, diremos que mais do que do que descobrir a verdade ou a mentira do que nos é contado, o que importa é entender a estrutura de sentido que sustenta e dá significado pessoal a esse relato e, mais além dele, entender qual é a dimensão social desta elaboração e as suas implicações. Mas se seguirmos as teses de Bourdieu, tentaremos mostrar que as recordações são enganadoras, que a memória é sempre selectiva e que se trata de uma projecção posterior e que existe, portanto, um contraste entre vida vivida e vida narrada, entre as trajectórias objectivas e a subjectividade, que a experiência vivida e a experiência recordada não são equiparáveis, que esta última implica sempre uma elaboração, intelectual, emocional, daquela.

#### **4.7. Tratamento e análise das fontes biográficas e autobiográficas**

As fontes autobiográficas têm uma importância capital nas biografias clássicas já que transmitem ao biógrafo a ilusão de penetrar na subjectividade da sua personagem, de ficar mais perto da sua intencionalidade, dão a impressão de que se está mais próximo da restituição verdadeira do passado, gerando-se assim um «efeito de

---

<sup>811</sup> Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 25 e 30.

<sup>812</sup> Peter Berger, *Introducción...*, p. 85.

realidade». Mas o facto, por exemplo, de diferentes biógrafos retirarem diferentes conclusões dos mesmos documentos põe a nu o carácter impreciso e inseguro de tais fontes (nuns casos por isso, noutros devido à descoberta de novos arquivos, ou porque surgiram questões novas, porque se recorreu a novos paradigmas interpretativos ou, simplesmente, porque a intuição, a imaginação e a capacidade de inventividade dos biógrafos eram diferentes).

Sobre o método biográfico, a perspectiva literária e a sociológica, naturalmente, diferem. Desde logo, as biografias literárias tendem a dar a entender que a compreensão de cada escritor é algo de inefável de único, como defende Alain Buisine: «Para cada escritor é necessário inventar uma forma nova e específica de biografia. Uma biografia de Marcel Proust não pode ter a forma de uma biografia de Paul Verlaine ou de Pierre Loti.»<sup>813</sup> Além disso, se uma biografia só possui pertinência «na condição de inventar e adoptar uma forma específica para cada escritor, um discurso geral e global sobre a biografia não tem sentido. A sua teoria importa infinitamente menos que a sua prática».<sup>814</sup>

Nas biografias sociológicas, porém, os fenómenos particulares (encarnados num indivíduo isolado) são tratados com grande detalhe porque representam alguns aspectos pouco habituais dentro de uma certa área da sociedade (como dissemos antes, pode ser uma excepção à regra que permite compreender melhor e em mais profundidade um fenómeno geral), ou porque representam, de forma exacerbada, um determinado papel social (neste caso, o maldito) cuja natureza se pretende explorar, ou porque se pretende, como Lahire, compreender a «problemática existencial», gerada pela sua inserção em diferentes contextos sociais e socializadores, que um escritor transpôs na sua obra literária.

A biografia pode ser assim um método lícito de análise sociológica se ajudar a compreender uma época, um grupo ou uma maneira típica de comportar-se. Não quer isto dizer que o caso estudado tenha de ser «representativo» de toda uma série de outros casos, que as conclusões a que se chegou possam ser transferidas totalmente para outros casos. Por exemplo, não se pretende dizer que a obra de Luiz Pacheco é representativa da literatura dos escritores portugueses de meados do século XX, nem que ela é

---

<sup>813</sup> Alain Buisine, «Écrire des biographies», *Revue des sciences humaines*, nº 263, Julho-Setembro, 2001, p. 151.

<sup>814</sup> *Idem*, p. 159.

diferente de todas as outras, tão-pouco onde é que reside o seu génio literário (ao fazê-lo entraríamos no domínio da hagiografia). Do mesmo modo, não se trata de fazer de Pacheco o representante do meio literário ou a encarnação do escritor português típico do seu tempo.

Quando se fala de caso singular, porém, poder-se-ia pensar que se trata de uma questão forçosamente excepcional, atípica ou anormal, que um ser humano em particular é mais interessante do que muitos seres humanos em grupo. O nosso objectivo passa simplesmente pelo desejo de trabalhar um caso na sua singularidade, descrevendo-o minuciosamente e analisando as diferentes condições sociais de produção da sua imagem pública, e mostrar depois que ele ilustra ou exemplifica a aplicação de uma categoria literária formada colectivamente – o escritor maldito – e quais os efeitos que esse processo de rotulagem tem na sua conduta e, em especial, no seu discurso.

Como uma das fases deste trabalho era a descrição e compreensão da auto-imagem de Luiz Pacheco, não nos preocupámos em fazer uma crítica das fontes, como defende Lahire, pondo em causa a autenticidade, a sinceridade e a verdade sobre si em que assenta, inevitavelmente, a «retórica do eu». Isso não quer dizer que não tivéssemos em conta, na leitura dos seus textos, a especificidade cultural e social de Luiz Pacheco. Na verdade, a selecção e delimitação dos dados empíricos foi feita com base no fio condutor da nossa pesquisa: a construção da identidade de escritor maldito. Uma das vantagens dos textos de Luiz Pacheco, tanto pela sua natureza autobiográfica, como pela sua crítica sistemática do meio literário, quase permanente ao longo da sua vida, é o seu poder de descrição do mundo social que lhe era próprio. Tratando-se de um indivíduo profundamente conhecedor desse meio, que viveu intensamente as diferentes relações que se iam constituindo no seu interior (escreveu em inúmeros jornais, foi editor durante toda a sua vida, manteve contactos quase permanentes, por via epistolar, com vários actores do meio), Luiz Pacheco revela uma grande competência crítica na análise das práticas e das hierarquias sociais que regiam o meio literário, mostrando-se inclusive capaz de explicar a posição e a trajectória dos indivíduos a partir do seu capital cultural, económico e político.

Dotado dessa visão privilegiada, faz todo o sentido pensar que Pacheco estava em condições de descrever as lógicas da acção, de denunciar as injustiças e de elaborar



julgamentos argumentados.<sup>815</sup> Além da análise vigorosa do universo literário em que se situava, Pacheco utilizava a escrita para uma constante auto-análise, o que lhe permitiu desenvolver uma extrema consciência de si e da sua posição. Daí a outra vantagem dos seus textos: incluem espontaneamente auto-representações e descrições das suas práticas.

Do material assinado por Luiz Pacheco, um dos aspectos que imediatamente salta à vista é o facto de se tratar de um caso empiricamente rico, que nos permite tirar proveito de uma formidável acumulação de dados relativos a um caso singular. Efectivamente, dispomos de uma grande quantidade de textos autobiográficos (muitos deles inéditos), material que nos foi colocado à disposição pela família e amigos (aqueles que dispunham de arquivos pessoais sobre Pacheco), ou a que tivemos acesso na Biblioteca Nacional (que adquiriu recentemente, em leilão, uma parte significativa do espólio de Luiz Pacheco), ou ainda na Torre do Tombo, onde constam dois processos distintos integrados nos arquivos da PIDE e da censura, um intitulado «Luiz Pacheco», o outro «Contraponto (editora)».

Sobre as fontes disponíveis na Biblioteca Nacional, grande parte delas inéditas e desconhecidas, não nos foi possível ter acesso à totalidade dos documentos porque quando foram tornados disponíveis (ainda por inventariar), a sua consulta exaustiva não era possível em tempo útil. É nossa convicção que esses documentos, embora pudessem esclarecer alguns aspectos, nomeadamente no que diz respeito à sucessão e exactidão cronológicas de certos acontecimentos ou factos, não determinariam uma revisão substancial das nossas análises, nem levariam a uma modificação radical da concepção da personagem social Luiz Pacheco. Desde logo, porque o conjunto de informações de que dispomos, reunido a partir do espólio que nos foi facilitado, bem como dos documentos provenientes na nossa própria investigação, forma uma prova empírica suficientemente densa.

A massa de escrita produzida pelo próprio Pacheco (exceptuando os ofícios da comissão de censura existentes nos arquivos da PIDE) inclui, naturalmente, textos autobiográficos de diferentes géneros: diários pessoais (quase ininterruptamente desde 1970 até meados da década de 1990); abundante correspondência (parte dela publicada, mas na sua maioria inédita); textos literários cuja natureza é claramente autobiográfica; textos dispersos e inéditos onde o autor reflectiu sobre a sua relação com editores e

---

<sup>815</sup> Luc Boltanski e Laurent Thévenot, *De la justification...*

outros elementos do meio; entrevistas, não só as que tinham um objectivo jornalístico e que foram publicadas na imprensa, mas também as que realizámos ao próprio, nomeadamente para esclarecer determinados aspectos ou pormenores biográficos, mas também para o confrontar com a representação do «escritor maldito»; crítica literária, crónica e outros textos de imprensa (reunimos cerca de 400 artigos), que em Luiz Pacheco, como veremos, continham sempre informações autobiográficas. Em síntese, estas primeiras fontes primárias dividem-se em dois tipos: escritas – manuscritas (diários, correspondência e outros textos dispersos) ou impressas (livros editados, artigos de jornais e revistas, entrevistas jornalísticas) – orais (entrevistas gravadas ao próprio) – e audiovisuais (dois documentários televisivos sobre o escritor). Apesar de estes materiais não formarem um bloco homogéneo; apesar de terem tido usos diferentes e apontarem para situações e práticas também diferentes; apesar de cada documento, consoante o seu género, configurar modalidades diferentes de comunicação, influenciando por isso o conteúdo e a forma das mensagens, apesar de tudo isto, e tendo em conta que estamos no domínio das representações, considerámo-los como um único grande texto.

O próximo capítulo visa sobretudo apresentar a construção de uma certa figura de escritor – o «maldito» – e de uma certa legitimidade literária. A organização do texto assenta numa estrutura temática que respeita, no interior de cada secção, o quadro cronológico, com o respectivo desfilar dos acontecimentos. Trata-se, portanto, de uma narrativa compósita que integra duas coerências com temporalidades diferentes: a da lógica própria da sucessão cronológica linear e aquela que releva da identidade da pessoa, construída pelo biógrafo. O conjunto é formado pela multiplicação das vozes narrativas pertencentes, naturalmente, a diferentes contextos temporais: a do sociólogo, a do escritor e a de outros actores que tiveram participação em alguns dos factos descritos. O resultado desta conjugação de uma escrita simultaneamente com tonalidades diacrónicas e temáticas visa ressaltar as dimensões simbólicas de Luiz Pacheco. A ordem dos temas e das circunstâncias não é pois aleatória, já que estabelece uma hierarquia dos actos e dos factos da vida de Pacheco. Uma hierarquia não entre eles, sublinhe-se, mas que resulta da própria circunstância de terem sido escolhidos estes e não outros (que apesar de não esgotarem a personagem, contemplam as dimensões centrais da sua trajectória social e literária). Caso não o fizéssemos, corríamos o risco de fragmentar infinitamente o indivíduo, dissolvendo a sua

personalidade numa série de historietas ou anedotas de vida.<sup>816</sup> O mais importante é que o seu encadeamento e o seu somatório espelham as possíveis ligações entre os quadros socializadores, a construção de uma auto-imagem e o processo de formação de um estatuto específico.

Luiz Pacheco é um autor que vai e vem entre os sete vértices de um heptágono, cujos lados são a formação (familiar, escolar e profissional), as prisões (ligadas às relações sentimentais), o crítico, o editor, o escritor, as apreensões (processos literários) e os internamentos (em hospitais, clínicas de desintoxicação e sanatórios). Um dos aspectos que sobressai nesta análise e que decorre da participação de Luiz Pacheco em mundos não homogéneos, por vezes até contraditórios, é a ideia de um *habitus* fragmentário e não coerente, o que devolve à dispersão um carácter essencial. O que não é contraditório, diga-se, com o facto de esta reconstrução parcial da vida de Luiz Pacheco, sendo feita a partir de um ponto de vista particular (o do investigador), conferir uma certa unidade ao que está disperso, reorganizar e sintetizar os fragmentos numa determinada forma unitária.

O próximo capítulo mostra assim a constituição de uma auto-imagem que nos permitirá perceber de que forma um indivíduo se tornou, a pouco e pouco, num escritor reconhecido e numa personagem pública. Observando esta temporalidade longa (a vida de Luiz Pacheco), foi-nos possível captar a sua trajectória complexa, o modo como se debateu, à sua maneira, com a sua posição na vida social e literária, com as tomadas de posição dos outros, as escolhas que fez, como se tentou definir, em suma, como construiu a sua identidade.

Além disso, esta organização em secções temáticas, desenroladas no seu interior de forma cronológica, permite reunir práticas do mesmo tipo e relacionar acontecimentos da mesma natureza, ao mesmo tempo que permite situar e explicar alguns textos, por exemplo: que mundo social ou que pedaço de vida eles colocam em cena, que «problemáticas existenciais» tentam responder, que quadros cognitivos e sociais guiaram a sua escrita? A reconstrução das configurações precisas e específicas nas quais as afirmações de Pacheco ganham sentido colocam ainda em evidência as estruturas recorrentes (em termos sociais: as prisões devido às relações sentimentais ou os internamentos; em termos literários: a actividade crítica, editorial e como escritor), que não sendo necessariamente coerentes são moldadas socialmente, ou seja, incluem

---

<sup>816</sup> Sobre esta questão veja-se Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, PUF, 1984, p. 46.

comparações intra-individuais – entre as diferentes dimensões da vida da mesma pessoa, em particular entre as dimensões literárias e extra-literárias – e inter-individuais. As regularidades verificam-se aqui, portanto, tanto nas práticas como nos discursos.

A questão da identidade não se esgota, claro está, na visão de Pacheco sobre si próprio e na análise do seu percurso social e literário, implica também estabelecer cruzamentos entre essa representação e a imagem dos outros, como eles o vêem, e a sua reacção a esse reflexo da sociedade. Os discursos de Pacheco e dos actores do meio sobre ele, colocados em paralelo ou entrelaçados uns nos outros, servem para pôr em evidência a ligação entre o «eu» e o «eles» na definição de uma identidade. Isto permitiu-nos ir ao encontro da necessidade de deslocar o projecto da sociologia de uma busca exclusivamente centrada no indivíduo para uma investigação plural, levando-nos portanto a explorar, de forma sistemática, os artigos de opinião ou de crítica e os comentários biográficos saídos na imprensa genérica e especializada (reunimos cerca de 150 textos), bem como a informação dispersa encontrada em dicionários, enciclopédias, ensaios, etc., que nos devolvessem uma imagem social de Luiz Pacheco. Finalmente, recolhemos ainda alguns testemunhos gravados com amigos de Pacheco, alguns deles escolhidos porque participaram em acontecimentos relevantes da sua vida, o que nos possibilitou esclarecer determinados aspectos ou pormenores biográficos, ou porque nos podiam ajudar a reconstituir o ambiente intelectual de que fez parte, ou ainda, finalmente, porque fornecendo-nos, implícita ou explicitamente, uma imagem do escritor, os podíamos situar, também, no «outro lado do espelho» da identidade de Luiz Pacheco. Tratou-se de entrevistas não directivas, em que nos limitámos a enunciar um tema de partida e a facilitar o discurso do interrogado.

Os textos de Pacheco, juntamente com estes documentos de outros actores, além de delimitarem a sua relação com diferentes grupos vista sob ângulos variados, permitem reconstruir uma rede social e perceber a sua posição relativa, o que permite dar mais sentido às suas acções e aos seus escritos. Entre outras coisas, ajudam-nos a compreender o impulso que o levou a tornar-se escritor profissional e a dedicar-se, essencialmente, à escrita autobiográfica, ou os pressupostos culturais e as categorias históricas de percepção em que o autor se representava e se colocava em cena. Como membro do campo intelectual, Pacheco socorria-se por vezes de lógicas discursivas que faziam parte da tradição do meio e que aprendeu a mobilizar em situações de apresentação de si e dos outros. Assim, tendo em conta que uma das dimensões da

actividade literária de Pacheco foi a descrição crítica do meio e o seu posicionamento como marginal a ele, colocando em confronto ou em tensão o «eu individual» e o «eu colectivo», quisemos saber até que ponto essa imagem entrava em ruptura ou não com a descrição que os outros faziam desse mesmo meio.

As várias abordagens aqui referidas não são antagónicas, mas sim complementares: por exemplo, podemos explicar a figura do maldito através das propriedades sociais do próprio sujeito (que foi admirado e engrandecido por essa admiração), mas também colocando em evidência o sentido que essa representação tinha para ele e para os seus admiradores, assim como as razões, conscientes ou não, que todos eles poderiam ter para aderir ou não a essa imagem. Quer isto dizer que colocámos no mesmo plano, enquanto dimensões da realidade, o objectivo e o subjectivo, o concreto e as suas representações, a desmistificação das crenças e as próprias crenças, as posições sociais e os discursos sobre elas. Assim, além das pessoas, das acções e dos contextos, tentámos também descrever e compreender as lógicas argumentativas das representações e a maneira como elas se articulam nas interacções.

As fontes a que recorremos são um excelente indicador da importância de Luiz Pacheco no meio e revelam que se tratava de um autor fortemente investido em termos sociais, que estava muito presente nas palavras e nos actos, o que faz dele um «bom objecto» de análise, propício ao estudo sociológico à escala individual.



## Capítulo 5. A trajectória biográfica de Luiz Pacheco

Luiz Pacheco consagrou grande parte da sua existência a analisar-se e a narrar-se a si próprio. A sua obra, composta por pequenos textos, não passa de uma colectânea de breves apontamentos avulsos sobre as peripécias, deambulações e recordações do cidadão Luiz Pacheco. São, se quiserem, pequenos auto-retratos onde a vida e a literatura estão unidas por um vínculo biológico e se fundem num mesmo impulso: viver para contar aquilo que se viveu. O seu lema, que revelou num dos seus inúmeros diários, era «*Primum vivere* depois escrever».<sup>817</sup>

A literatura de Luiz Pacheco é por isso uma literatura onde a mensagem principal é o espectáculo de si próprio. Das suas dúvidas, amores, sucessos, fracassos, incompreensíveis misérias. Foi assim que, pedra a pedra, construiu uma imagem. Traçou o seu retrato, detalhou as suas qualidades, falou explicitamente de si. Em carta ao dramaturgo e amigo de infância Jaime Salazar Sampaio, escreveu:

a tua afirmação que eu nunca seria capaz de fazer uma autobiografia. HOMESSA!!!!!!! Lidaste no passado e no presente próximo menos, mas inda o suficiente, para saber, recordar, estar motivado que em toda a minha vida de escriba não mas nunca! fiz outra coisa, decerto à minguia de imaginação e fantasia que me permitissem mais altos voos.<sup>818</sup>

Luiz Pacheco não era um escritor de gabinete: «Ler, escrever, cair de bordo na cama, arrasado. Contactar com pessoas, terras. Fazer experiências do diacho, nem todas agradáveis».<sup>819</sup> Segundo ele, a vida que levava era uma «vida picaresca», «logo o tom *picaresco* que terá de tomar tudo que escreva e se fundamente em autobiografia».<sup>820</sup> Como não possuía imaginação, porque era incapaz de inventar personagens e enredos novelescos, por culpa da vida atribulada e de saltimbanco, Pacheco não conseguiu escrever nenhum romance (embora tivesse tentado) e decidiu ir buscar a matéria-prima da escrita à sua experiência pessoal, transferiu a sua história de vida para o papel e teatralizou a sua comédia de escritor, um escritor que tentava ser livre no Portugal de Salazar e que utilizou a escrita para lutar contra todas as imposições. Para ele, a escrita era um acto, reflectia uma necessária e irresistível exigência de afirmação, mesmo nas

---

<sup>817</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado (1971-1975)*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, p. 12.

<sup>818</sup> Carta a Jaime Salazar Sampaio, 12 de Dezembro de 1993 (inérita, arquivo da família).

<sup>819</sup> Luiz Pacheco, «O que é um escritor maldito?», *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, p. 22.

<sup>820</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 227.

circunstâncias mais difíceis e adversas. Projecto existencial e projecto literário significavam para ele a mesma coisa.

Como as suas experiências estão presentes na sua criação de forma directa e não de forma metafórica, identificar as situações sociais ou os problemas reais que foram transpostos nos textos torna-se fácil no caso de Luiz Pacheco. De facto, entre a sua vida e a sua obra há um intercâmbio constante que as torna inseparáveis e indivisíveis. Em especial nos diários, Pacheco recompõe a trajectória do seu progresso, a sequência natural das ideias e dos sentimentos, revive o encadeamento das causas e dos efeitos que determinaram o seu carácter e o seu destino. Levou isso de tal forma longe, que acabou por transformar a sua vida numa espécie de romance hiper-realista, ao mesmo tempo que se converteu quase numa personagem de ficção: algumas histórias que se contavam sobre ele eram exageradas e entravam quase no domínio da lenda.

Para ele, a verdade só existe enquanto nos identificarmos com ela, «as nossas convicções (éticas, estéticas, políticas, etc.) apenas se podem demonstrar, afirmar, exemplarmente, em actos, tenham eles as consequências que tiverem, sejam eles incómodos, blasfemos, agressivos à verdade dos outros».<sup>821</sup> Desse modo, à pergunta sobre o que é que se espera de um escritor, Pacheco respondia: «um relato de vida, uma lição de vida».<sup>822</sup> E explicava: «Se escrevo um livro e não ponho ali “eu” e não dou referências pessoais, o texto perde a qualidade de exemplar.»<sup>823</sup>

Este capítulo pretende tecer uma rede de relações densa entre os textos e as experiências sociais de Luiz Pacheco. Mostrar aquilo que permite a um indivíduo construir-se como um sujeito capaz de reflexividade, de afirmação de si próprio, imbuído do projecto de ter uma existência própria. Estabelecer ligações ou combinações entre suportes objectivos – predisposições, recursos, competências, capitais culturais e económicos – e suportes subjectivos, o desenvolvimento de capacidades para pensar, agir, trabalhar e desejar. Através da descrição de alguns contextos da sua vivência quotidiana, procurar os significados, os motivos e as razões das práticas a partir dos pontos de vista que foram expressos por ele, em suma, tentaremos descrever a sua situação social ligando-a ao seu exibicionismo autobiográfico e aos seus temas recorrentes, por exemplo: a pedincha (ex: «O cachecol do artista»); a fome (ex: «O que

---

<sup>821</sup> Luiz Pacheco, «Convivência e Polémica», *Textos de Circunstância*, Amadora, Fronteira, 1977, p. 13.

<sup>822</sup> Luiz Pacheco, *Prazo de Validade*, Setúbal, Contraponto, 1998, p. 49.

<sup>823</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa* (entrevistas), Lisboa, Tinta-da-China, 2008, p. 65



é o neo-abjeccionismo»); a vida amorosa e sexual (ex: «Fátima ou o amor louco» ou «Os namorados»); a deambulação pelo país (ex: «O libertino passeia por Braga» ou «Porto-Lisboa a pedir esmola»); a crítica social (a obra completa); a nostalgia da infância e da adolescência (ex: «A velha casa» ou «O teodolito»); o seu modelo alternativo de família (ex: «Comunidade» ou «O caso do pai-chocadeira»); a revolta contra a desagregação da sua «tribo» (ex: «O caso das criancinhas desaparecidas» ou «Os amigos. Os bmbinos»).

## **5.1. Contextos sociais e socializadores**

### **5.1.1. Família**

Como é que se obtêm os recursos para sobreviver em sociedade e, tratando-se de um criador, o capital cultural que o predispõe a dedicar-se a actividades criativas? Adquirir capital cultural é adquirir capacidade para empreender práticas artísticas ou intelectuais. Como todas as formas de capital social, o património cultural – material e imaterial – adquire-se primeiramente na família, onde se faz a primeira aprendizagem do ambiente social, das suas particularidades, e se adquirem as primeiras disposições para pensar e agir, que depois se manifestam, essencialmente, nos comportamentos, nas práticas mundanas, nas relações com certas pessoas, na frequência de certos locais e, sobretudo, nas elaborações fantasmáticas, nas imagens de si e do seu ideal de vida, da sua concepção da sociedade e da forma como se considera unido ou separado dos outros membros da rede social onde actua. É também nas raízes familiares, mas não só, que se adquire a auto-confiança, a disciplina e a perseverância necessárias para se obter sucesso numa actividade, para se ser reconhecido e consagrado, mais a mais num caso como o de Pacheco, em que se tratava de transformar a marginalidade em vantagem e em instrumento de aprovação e de aceitação.

A família nem sempre é um universo de socialização homogéneo e coerente, segundo Lahire será mesmo, na maioria dos casos, um universo contraditório, feito de heranças heterogéneas, onde tanto podem existir condições para a sua transmissão total como para a sua transmissão deformada ou até mesmo não-transmissão.<sup>824</sup> Não há uma uniformização dos indivíduos só pelo facto de terem origens familiares semelhantes,

---

<sup>824</sup> Bernard Lahire, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Armand Colin, 2005.

desde porque cada família, apesar de pertencerem a uma mesma classe social, tem a sua particularidade.

Às uma horas e quarenta minutos do dia sete do mês de Maio do ano de mil novecentos vinte e cinco nasceu numa casa da Rua Dona Estefânia, noventa e um, primeiro, da freguesia de São Sebastião da Pedreira, desta cidade, um indivíduo do sexo masculino, a quem foi posto o nome de Luís José Machado Gomes Guerreiro Pacheco, filho legítimo de Paulo Guerreiro Pacheco, de trinta anos de idade, no estado de casado, de profissão funcionário público, natural de Mafra, freguesia de Santo André, e de Adelina Maria Machado Gomes Guerreiro Pacheco, de trinta e um anos de idade, no estado de casada, de profissão doméstica, natural de Lisboa, freguesia de Santa Isabel, domiciliados na casa supra. Neto paterno de Luís Henrique Pacheco Simões e de Maria José Alvarrão Pacheco Simões e materno de José Miguel Gomes e de Maria Deolinda Gomes.

Como consta do registo de nascimento, de onde foi retirada este texto, Luiz Pacheco tomou contacto com a existência na casa dos avós paternos, que passara a ser também a morada dos pais depois destes se casarem:

As vidas eram todas muito diferentes. Não vale a pena estar com saudosismos. Nascia-se em casa, tinham-se as doenças em casa, era-se operado em casa (o meu pai, por exemplo, tinha uma pleurisia líquida e teve de ser operado na nossa sala), morria-se em casa, o velório era em casa. O chique não era ir casar nos Jerónimos, o chique era casar em casa, de porta aberta, porque o casamento tinha de ser público. Os meus pais casaram na casa de Benfica, com a despesa transformada numa espécie de capela, abençoada e tal.<sup>825</sup>

Filho único, Luiz Pacheco não chegou a conhecer a irmã, Maria Luísa, morta à nascença dois anos antes, a 16 de Outubro de 1923: «acontecimento de importância capital na vida do Autor desta nótiula, que por isso teve de ser filho único, o que sendo um lugar-comum é também verdadeiro, e à força de ser verdadeiro quase se torna banal [...]»<sup>826</sup>

Luiz Pacheco nasceu numa família burguesa, com vários elementos que serviram no exército, por um lado, e com outros que se dedicaram à literatura e outras actividades artísticas. Nasceu burguês, num meio de uma família burguesa, não se tornou burguês, o que faz toda a diferença. Um ambiente culto, portanto, provido de capital social e cultural. «Burguês e filho de burgueses»,<sup>827</sup> Luiz Pacheco considerava-se oriundo de duas famílias em decadência, uma da «pequena burguesia urbana» (lado materno), a outra da «pequena nobreza rural alentejana» (lado paterno). A esta sua costela alentejana – tinha primas de Évora, uma delas chamava-se Maria José, «parece, que em miúda (e eu, miúdo) me mostrou um dia a rata em troca, que foi caríssimo, fui levado,

<sup>825</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 104.

<sup>826</sup> Luiz Pacheco, «A Pirâmide & a crítica», *A Pirâmide*, Junho de 1959, pp. 37-38.

<sup>827</sup> Luiz Pacheco, «O Teodolito», em *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1998, p. 51 (3ª edição).

de uma caixa de bombons e costumava mexer-me... quando eu dormia ou fingia que dormia»<sup>828</sup> – se referiu Pacheco em diversas ocasiões: «a minha família, pela via paterna, era alentejana, aí está o meu primo Costa Ferreira, actor e dramaturgo, que o pode atestar, de Elvas, do Redondo, de Cabeço de Vide, de Évora, fui criado com alentejanos, comida, hábitos do Alentejo»;<sup>829</sup> «Nascido em Lisboa, esse acaso não me despega dos lugares alentejanos (Redondo, Alter do Chão, Borba, Évora) onde passei meses na infância. Mais: duma Elvas donde avós paternos saíram, na comida, nas memórias, no respirar do alentejano fui criado. Também eu *também sou alentejano*. E me orgulho disso»;<sup>830</sup> finalmente: «Pelo lado paterno, as minhas [raízes] estão no Alto Alentejo: Elvas, Redondo, Alter, Borba. O Vitorino conheceu o Cabeça Azul, meu primo Joaquim Saraiva de Carvalho, que estimei como a um Pai. E todos os meus parentes vivos do Redondo».<sup>831</sup>

Se olharmos para a sua árvore genealógica, e recuando apenas até à segunda metade do século XIX, encontramos vários militares, oficiais distintos, um general, um coronel, um professor do Colégio Militar. O avô materno, José Miguel Gomes, era capitão-de-mar-e-guerra e engenheiro maquinista naval. Graças à sua posição, conhecera meio mundo: «as viagens, o conhecimento de povos e civilizações tão diferentes, separadas pelos vastos oceanos, as religiões quão alheias, até opostas, [...] deram ao meu Avô uma consciência tolerante, que hoje chamaríamos *pluralista*. Sem se tornar um céptico ou um cínico, mantendo a sua fé, cuidou de libertar-se de fanatismos cruentos. E assim educou os filhos. Marcadamente e sinceramente assim».<sup>832</sup> Na sua morte, o féretro foi conduzido por um «armão com a bandeira nacional e as descargas da ordem, à porta do cemitério de Benfica».<sup>833</sup> A memória que Luiz Pacheco guardava deste avô era francamente positiva: «um caso raríssimo de humanidade e virtudes como hoje não haverá e eram difíceis ao tempo»<sup>834</sup> e «era inteiro da cabeça aos pés»,<sup>835</sup> ou seja, era «a pessoa honrada da família».<sup>836</sup> Ao contrário do seu filho Fernando, tio materno do escritor, um «gatuno», «um chamado Brigadeiro Golpista que antes de

<sup>828</sup> Luiz Pacheco, manuscrito inédito (arquivo da família).

<sup>829</sup> Luiz Pacheco, «Migalhas e Paõ-de-Ló», em *Textos de Guerrilha* – 2, Lisboa, Ler Editora, 1981, p. 108.

<sup>830</sup> Luiz Pacheco, «Só a fome é farta», *isto de estar vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, p. 114.

<sup>831</sup> Luiz Pacheco, *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, p. 71.

<sup>832</sup> Luiz Pacheco, «Eu cá sou Afegão», *Textos de Guerrilha* – 2..., p. 44.

<sup>833</sup> Luiz Pacheco, «Um Pai Foi à Viola – I», *Diário Popular*, suplemento «Artes e Letras», 31 de Março de 1977, pp. II-III.

<sup>834</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 5 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>835</sup> Luiz Pacheco, «O Caso das Criancinhas Desaparecidas», em *Exercícios de Estilo...*, p. 175 (3ª edição).

<sup>836</sup> Luiz Pacheco, «Um Pai Foi à Viola...», pp. II e III.

morrer deixou no quartel da Amadora, no tempo dos aviões, e da gasolina a pataco, um *buraco* que ninguém conseguiu tapar (adiante! adiante! são segredos de família)». <sup>837</sup> O avô paterno, Luís Henrique Pacheco Simões, foi director do Arquivo Histórico-Militar, situado em Santa Apolónia, e desempenhou um cargo importante na Escola do Exército, como se pode depreender da seguinte citação: «o hipismo [...] que era o único desporto a que o meu Pai assistia e em que me viciou, lamentando-se que o meu Avô coronel, ao tempo director ou coisa assim na Escola do Exército, a dois passos da casa da Estefânea, não tivesse deixado os filhos (o meu Pai e o tio Mário, poeta, outro falhado ou não almejando impor-se no meio), quando autorizava os filhos dos colegas a servirem-se dos cavalos e do picadeiro da Escola». <sup>838</sup> Sobre este avô, que não chegou a conhecer, ouvia contar que «aquando da primeira incursão monárquica, comandada pelo Paiva Couceiro, foi a Chaves dar umas bombadas nos canhões e teve de fugir». <sup>839</sup> Outro militar (e engenheiro) era o seu tio Manuel «um excêntrico, tinha a mania dos caminhos-de-ferro, apostou que ia na primeira viagem do primeiro comboio até ao Carregado, e foi». <sup>840</sup>

Além de militares, a família de Luiz Pacheco incluía ainda escritores, como as tias-avós paternas, as «ilustres poetisas» Agueda Leonor Alvarrão Pacheco, Maria José Alvarrão Pacheco Simões e Henriqueta Guilhermina Alvarrão Pacheco, as três com versos incluídos na antologia *Poetisas Portuguesas* (1917), organizada por Nuno Catharino Cardoso, ou ainda Mário Pacheco, tio paterno, professor do liceu de Viseu com obra publicada (*Dalias*, 1914; *Canções do meu lar*, 1916; *O teu diadema*, 1917), <sup>841</sup> precocemente desaparecido, em 1917, devido à pneumónica. E havia uma tia materna do pai, chamada Aida, que seria madrinha de baptismo do escritor, que também fazia poemas, tal como a irmã, Maria Eugénia.

Em suma, um ambiente social instruído que Luiz Pacheco, consciente da relevância que teve na sua formação, reconheceu em alguns textos e entrevistas: «A minha avó paterna [Maria José de Alvarrão Pacheco Simões], que ainda conheci, fazia poemas à moda de Maria Antonieta. O meu avô, que já não conheci, era director do Arquivo Histórico-Militar e fez parte da Comissão ao Monumento à Guerra Peninsular

---

<sup>837</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>838</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 161.

<sup>839</sup> Luiz Pacheco em entrevista ao *Correio da Manhã*, 8 de Abril de 2007.

<sup>840</sup> Luiz Pacheco, «O Teodolito», em *Exercícios de Estilo...*, p. 47 (3ª edição).

<sup>841</sup> Alguns desses versos podem ser encontrados em Nuno Catharino Cardoso, *Sonetistas Portugueses e Luso-Brasileiros*, Lisboa, Edição do Autor, 1918.

[equívoco de Pacheco, tratava-se da Comissão do Monumento Nacional aos Mortos da Grande Guerra]. Tinham uma biblioteca razoável, havia um ambiente, não digo que fosse requintadamente literário, mas quase».<sup>842</sup>

Com Paulo Pacheco, pai do futuro escritor, e com o irmão deste, mais velho, o já referido poeta Mário Pacheco, chegava ao fim a tradição militar na família, embora ambos ainda tivessem estudado no Colégio Militar. Referindo-se a um livro de família iniciado por Mário Pacheco e continuado pelo pai, Luiz Pacheco afirmou:

O livro foi feito, começado pelo meu tio (o tal poeta dos livros que o meu Pai oferecia aos parvos como preciosidades... era um maganão), Mário Pacheco, falecido em 1917-18 com a pneumónica. Toda a parte de investigação, certidões, é obra paciente, creio, e chata dele. Foi uma tineta. Mas não prejudicou ninguém. O meu Pai actualizou, conforme lhe convinha. Há, por ali, lacunas ou não terei lido; a questão tem a ver com a poligamia pachecal, donde o apelido Pitta Simões ter sido saneado. Aquilo é um livro de militares. Estou a magicar nos civis, que começou no Mário e no meu Pai. Andaram no Colégio Militar, mas a vocação acabara-se. A geração militar acabou; da minha parte materna ainda houve o tio Fernando – gatuno. Vamos aos civis. Até porque haveria a dizer mais do Mário e a autobiografia do meu Pai é uma MARAVILHA! Foi escrita em 1951, em Bucelas. O tipo estava lucidíssimo, como até ao fim. Não creio que tenha tido esquecimentos a não ser propositados. Por outro lado, deu-me um bocado de melancolia, inté choraminguei.<sup>843</sup>

Paulo Guerreiro Pacheco abriu os olhos para o mundo em Mafra, a 28 de Maio de 1894, numa casa que dava para o ginásio da Escola Prática de Infantaria, onde Luís Henrique Pacheco Simões, o pai, era tenente (o seu nome completo era Paulo Eduardo de Almeida e Aguiar Alverrão Pacheco Pitta Simões, mas como embirrava com o avô, provavelmente devido ao que o escritor denominou antes, sem esclarecer, «a poligamia dos Pacheco», mudou o nome para menos de metade). De família endinheirada enquanto jovem e solteiro – «a vida faustosa do meu Pai, na mocidade, só ele a mantinha depois nos saraus, no papel de empréstimo de repórter mundano»<sup>844</sup> –, Paulo Pacheco, como vimos, foi aluno do Real Colégio Militar, por cujas classificações seria premiado com livros e diploma entregues em sessão solene pelo príncipe Luís Filipe. Posteriormente, porém, com a colocação do pai em Caçadores 5, no Castelo de S. Jorge, mudou-se para o liceu de S. Domingos e mais tarde para o liceu Camões, que frequentou, sempre com boas classificações e sem nenhuma reprovação, até 1912, ano em que terminou o curso secundário.

---

<sup>842</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 103.

<sup>843</sup> Carta de Luiz Pacheco ao filho Paulo Pacheco, datada de 27 de Janeiro de 1991 (inérita, sete páginas manuscritas, arquivo da família).

<sup>844</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 161.

Dando continuidade, assim parecia, à vocação literária das tias, matriculou-se na Faculdade de Letras de Lisboa (na secção de Românicas), tendo completado apenas os três primeiros anos, que davam equivalência ao antigo Curso Diplomático do Curso Superior de Letras (antecessor da Faculdade de Letras). Como desejava seguir a carreira diplomática, preferiu aguardar concurso e decidiu não terminar o 4º ano: «o meu pai [...] era, afinal, um literato, faltavam-lhe apenas duas cadeiras e das mais fáceis, das semestrais (espanhol e italiano) para acabar o Curso Superior de Letras, outros se formaram com menos valor do que ele».<sup>845</sup> A diminuição da actividade diplomática durante a guerra de Catorze, com a perda de colocações em países como a Alemanha ou a Áustria e a consequente redução dos concursos, segundo Luiz Pacheco, explica a não entrada do pai na carreira diplomática, por sua vez responsável pela não conclusão da licenciatura: «como aconteceu a Primeira Grande Guerra, a diplomacia foi para o galheiro. Não acabou o curso».

Frustrados pois os seus planos, Paulo Pacheco dedicou-se a dar explicações a alunos do curso primário e secundário, em especial as cadeiras de letras (algo que já fazia desde o 5º ano do liceu e que só abandonaria muito mais tarde, já com 58 anos). Em 1918, com a morte do seu irmão Mário Pacheco, um «segundo pai, pois mais velho seis anos», que lhe «infundia um respeito e uma sabedoria»,<sup>846</sup> entregou-se ao comércio, ingressando como sócio da Firma A. Batalha e C., com escritório e armazém na Baixa, trabalhando na escrita da casa. Além disso, segundo informações de Luiz Pacheco, o pai, «para mudar de ares e investir algum capital já herdado, foi empresário do Cinema Salão Recreios da Graça». Ambas as actividades, uma vez mais, não tiveram o êxito desejado.

Em 1919, por instâncias do pai de uma namorada, um banqueiro, «para activar o casamento da filha», foi colocado como funcionário do Estado no Instituto de Seguros Sociais e de Previdência Geral (criado precisamente nesse ano), mais tarde Instituto Nacional do Trabalho, ingressando como 3º oficial e aí permanecendo durante dez anos, até Maio de 1929. Por convite do director-geral de Estatística, Dr. Armindo Rodrigues de Sttau Monteiro, foi transferido, com mais seis funcionários (dentre os melhores), para essa direcção-geral e em 1935, data da extinção desses serviços e da criação do Instituto Nacional de Estatística, passaram todos para o novo edifício, perto ao lado da

---

<sup>845</sup> Luiz Pacheco, «O Teodolito», em *Exercícios de Estilo...*, p. 43 (3ª edição).

<sup>846</sup> Luiz Pacheco, documento dactilografado (inédito, arquivo da família).

Alameda D. Afonso Henriques. A 4 de Julho de 1949, quando completava 30 anos de serviço, reformou-se por motivos de doença e por não aguentar o novo horário dos serviços públicos.

Entretanto, de 1934 a 1938, colaborou como redactor e crítico no *Comércio do Porto* (na altura dirigido por Bento Carqueja) e depois, em 1943, trabalhou também como redactor na *Revista da Imprensa Portuguesa*. Nas funções de repórter mundano – que lhe permitiu manter «a vida faustosa da mocidade»<sup>847</sup> – acompanhou congressos, conferências, festas, inaugurações, bailes de gala, jantares, sessões solenes, como a segunda investidura do general Carmona como Presidente da República, «tudo graciosamente pelo prazer de conviver em sociedade».<sup>848</sup>

A par da vida profissional, dos «trabalhos variados e inglórios», Paulo Pacheco foi músico amador. Nas horas vagas, quando regressava do trabalho, passava horas às escuras a tocar piano de ouvido, apenas pelo mero prazer de tocar: «O meu pai era um borguista, é preciso ver as coisas no seu tempo. O meu pai era um produto da *Belle Époque*, estava-se marimbando para o dinheiro, tocava piano e tinha um ouvido excepcional. Mas em vez de se empregar num bar ou numa buate, para ganhar dinheiro, não: punha-se à tarde a tocar piano só para ele».<sup>849</sup> Além disso, fez parte de vários núcleos corais, por exemplo, em concertos do maestro David de Souza ou dirigido por Ivo Cruz, posteriormente director do Conservatório Nacional de Lisboa. De 1937 a 1947, foi primeiro tenor da Sociedade Coral Duarte Lobo, onde interpretou obras clássicas nos coros dos Jerónimos e S. Domingos, em S. Carlos, no Politeama, no Coliseu e no Instituto Superior Técnico. De resto, às sextas-feiras à noite organizava em casa saraus, reuniões com amigos onde tocavam, dançavam e ensaiavam operetas e outras peças musicais de beneficência representadas no Clube Estefânia: «e assim se ia o dinheiro todo», lembrava Pacheco.<sup>850</sup>

Funcionário público com frequência universitária, Paulo Pacheco acumulava portanto o exercício da actividade jornalística e musical com a sua actividade profissional. Era um indivíduo com preparação cultural, que tinha inclinações literárias (circunscritas ao jornalismo, eram vividas com um sentimento de frustração, como Luiz Pacheco referiria em alguns dos seus textos) e veleidades de músico, aquilo a que

---

<sup>847</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 161.

<sup>848</sup> Luiz Pacheco, documento dactilografado (inédito, arquivo da família).

<sup>849</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 51.

<sup>850</sup> Luiz Pacheco, «Havia a Umbelina...», *O Jornal*, secção «15 anos», 18 de Maio de 1990, p. 25A.

poderíamos chamar um intelectual urbano, com algo de boémio. Luiz Pacheco nasceu assim num ambiente com um nível cultural considerável, estava material e mentalmente inserido num meio cultural, que esteve presente e o acompanhou desde muito cedo na sua vida, em suma, uma socialização cultural intensa. Pedro da Silveira, que conviveu com Pacheco mais tarde e ainda chegou a conhecer o pai dele, descrevia assim a figura paterna do escritor:

Conheci o Pacheco nos anos 50, na Almirante Barroso, os nossos prédios eram contíguos, eu estava no nº 40 e o dele ou era o 42 ou o 44. O pai era um tipo intelectualmente talentoso, tinha interesse pelos acontecimentos artísticos, contactou com eles. Eu tinha a mania da literatice, o Pacheco também... o pai do Pacheco era também uma pessoa dada às literaturas, ainda me lembro do Pacheco me dizer que o pai estava a colaborar num dicionário, que estava a fazer as entradas, ou de literatura ou de português... eu conheci o pai... era uma pessoa calma. Só conheci o pai. Eu ia a casa dele e pode dizer-se que viviam relativamente bem. Lembro-me de falar com o pai, com a mãe não. Não foi propriamente um literato, mas tinha jeito para o piano, não tinha era jeito nenhum para a vida. Um tio que morreu novo, professor do liceu de Viseu, que era poeta, Mário Pacheco, morreu tuberculoso, esse sim era um tipo que tinha faísca. Era um decadentista, um pós-simbolista, mas que não é de deitar fora, desses tipos completamente esquecidos. Uma das tias, talvez a Maria José Alvarrão Pacheco, colaborou numa revista chamada *Jornal da Mulher*. É um dos inúmeros tradutores da poesia do Arvers, sobre as rosas que duram pouco tempo, um francês que só é célebre por aquele soneto. Era uma poesia convencional, mas bem-feita, ou seja, tem antecedentes literários.<sup>851</sup>

O quotidiano no lar do jovem Pacheco não seria dos mais estáveis: «Era uma casa de loucos. O meu pai gastava o dinheiro todo na borgia e depois não havia nada para se comer. O que nos valia é que a criada era cunhada do merceiro, que nos fiava. Havia uma grande desordem financeira naquela casa, éramos muitas pessoas... Havia a criada velha, a Josefa [que trabalhava na cozinha e tratava do encaminhamento das tarefas diárias]. A sobrinha dela, a Etelvina, que era costureira. A Umbelina, que não se chamava Umbelina, acho que era Maria [refere-se a Maria Helena, que entrou na casa com 13 ou 14 anos e trabalhava como empregada doméstica de trabalhos leves]. E uma tia velha. E a certa altura metemos hóspedes que dormiam, comiam e bebiam lá em casa».<sup>852</sup> Além das dívidas à mercearia, as criadas nem sempre recebiam o ordenado e a solução, frequentemente, passava pela casa de penhores: «Tínhamos na sala de jantar três salvas de prata. Um belo dia só estavam duas salvas. Daí a uma semana, apenas uma. Depois, desapareciam todas e, no seu lugar, ficava uma salva mais barata, de casquinha. E quando o meu pai recebia o ordenado, lá estavam as três salvas de prata,

---

<sup>851</sup> Entrevista gravada com Pedro da Silveira, 24 de Agosto de 2001.

<sup>852</sup> Luiz Pacheco, «Havia a Umbelina...», p. 25A.



de novo, na *étagère*. A minha mãe e eu olhávamos um para o outro e não dizíamos nada. Era uma situação que se repetia todos os meses, o Caso das Salvas Desaparecidas». <sup>853</sup> Em suma, «era uma casa de tesura. Hoje os rapazes têm semanadas ou mesadas; o meu pai para me dar cinco paus era um caso sério». <sup>854</sup>

A família do lado paterno, principalmente, vivera sempre com um certo desafoço económico, o que foi interrompido pela geração do pai. Tinham com o dinheiro uma relação de indiferença, típica das classes bem instaladas socialmente. Como diz Pierre Bourdieu, «as condições de existência que estão associadas a um alto nascimento favorecem disposições como a audácia e a indiferença aos lucros materiais, ou o sentido da orientação social e a arte de pressentir as novas hierarquias que inclinam a dirigir-se para os postos mais expostos da vanguarda e para posições mais arriscadas». <sup>855</sup> Pacheco era bem elucidativo quanto a esta questão. A família paterna era constituída por «Gente de carácter, de fibra, nada acomodática, não ligando aos privilégios do dinheiro (os abstractos) mas apreciando o dinheiro como meio de estar bem, melhor; gastá-lo, que é a única riqueza.» <sup>856</sup> Segundo ainda o testemunho de Pedro da Silveira, «o pai do Pacheco era funcionário assalariado, não efectivo, da Estatística, e eles recebiam umas heranças de vez em quando, 20, 30 contos, que naquele tempo era muito dinheiro – comia-se bem por 15 escudos – e quando recebiam uma herança de mais uma tia alentejana os dois empanturravam-se no restaurante Nunes, que era ao alto da rua D. Estefânia. Um prato que gostavam muito era o arroz de pescada, comiam-lhe ali valentemente enquanto havia dinheiro, depois ambos gulosos metiam-se no eléctrico que ia até Belém, partia do Arco do Cego, e iam acabar o repasto comendo pastéis de Belém». <sup>857</sup>

Estes antecedentes ajudarão a explicar, possivelmente, a forma como Luiz Pacheco, em adulto, encarava o dinheiro. Mesmo nos piores momentos, quando vivia quase na indigência, Pacheco mostrava uma atitude em relação ao dinheiro (quando o tinha) totalmente desprendida: «lá em casa não se faziam economias: havendo dinheiro,

---

<sup>853</sup> Luiz Pacheco, «Havia a Umbelina...», p. 25A.

<sup>854</sup> Luiz Pacheco, em Anabela Mota Ribeiro, *O sonho de um curioso* (entrevistas), Lisboa, Dom Quixote, 2003, p. 174.

<sup>855</sup> Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte*, citado em Bernard Lahire, *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 30.

<sup>856</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 161.

<sup>857</sup> Entrevista gravada com Pedro da Silveira, Lisboa, 24 de Agosto de 2001.

comprava-se de tudo, gastava-se tudo num dia. Uma alegria!»<sup>858</sup> ou, em carta ao poeta António José Forte, «Precisas de dinheiro? Se sim, avisa depressa: devo estar totalmente, alegremente *teso* domingo ou segunda. O dinheiro dá azar!».<sup>859</sup> A tendência futura para fazer sobressair o seu desinteresse pelas coisas materiais e pelos sinais exteriores de prestígio seria certamente uma das predisposições que adquiriu em família, que remontava ao ponto de partida do seu percurso social, mas teria também que ver, mais tarde, com a necessidade de sublinhar e valorizar o seu empenhamento total com a literatura.

À mãe de Luiz Pacheco, Adelina Machado Gomes, «não lhe podia ter acontecido milagre pior: conheceu o meu Pai, o qual era saloio de Mafra».<sup>860</sup> Casaram no dia 16 de Julho de 1922, numa cerimónia realizada em Benfica, na capela da residência dos pais da noiva, Maria Deolinda Machado Gomes e José Miguel Gomes, capitão-de-mar-e-guerra. Após o copo de água e a lua-de-mel em Sintra, o casal foi viver para o domicílio dos sogros da noiva, na Estefânia.

Uma casa antiga com onze divisões e um corredor de onze metros, três salas, uma boa biblioteca, uma varanda larga e comprida, três criadas, uma das quais contratada pelo pai «só para andar com o Menino ao colo (o Menino era eu, deixem-me que me ria agora!)»,<sup>861</sup> três salvas de prata, dois pianos, um de meia-cauda, um «Gaveau», onde o pai tocava nas horas vagas, o outro para as aulas que recebeu em criança, de uma professora particular, a menina Isaura, a vizinha do andar de cima, que lhe ensinou as primeiras letras no João de Deus e o Schmoll até à “Primeira Valsa”): «Não nasci em berço de ouro, mas também não nasci no orfanato», ou «burguês sou eu. Quanto mais não seja, nasci numa casa burguesa».<sup>862</sup>

Era uma casa com grande movimento de pessoas, dominada, segundo Luiz Pacheco, pelos vários relógios espalhados nas diferentes divisões: «tinha um texto chamado *Os Relógios* que não cheguei a acabar e que era para dar um romance. [...] havia um relógio na casa de jantar, outro na cozinha, o criado da velha tinha um relógio, a velha tinha outro relógio, toda a casa funcionava com os relógios. Depois as pessoas

---

<sup>858</sup> Luiz Pacheco, «O Caso das Criancianhas Desaparecidas», em *Exercícios de Estilo...*, p. 149 (3ª edição).

<sup>859</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para António José Forte, data de 19 de Março de 1965, em *Mano Forte*, Lisboa, Alexandria, 2002, p. 77.

<sup>860</sup> Luiz Pacheco, «Eu Cá Sou Afegão», incluído em *Textos de Guerrilha – 2...*, pp. 43-44.

<sup>861</sup> Folheto intitulado *Maravilhas & Maravalhas Caldenses*, Caldas da Rainha, Contraponto, 1966, p. 1.

<sup>862</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 157.

iam morrendo, o tempo passava, os relógios iam parando, iam-se estragando com o tempo».<sup>863</sup> Pelo corredor, passando por um armário de pinho pintado a encarnado, no cimo do qual se guardavam os frascos dos remédios, entramos no escritório do pai, que tinha cinco portas: duas para o corredor (uma mesmo ao lado do piano de meia-cauda, que estava sempre fechada), outra para uma salinha onde estava o piano das lições, a telefonia e os cavaletes do pai, mais duas que davam para a sacada da rua com os ferros do gradeamento enegrecidos ou sujos pela tinta lascada. Numa das paredes do escritório havia um retrato oval do pai, com a mão encostada ao queixo e um ar meditativo, «numa posição rebuscada, de artista», além da «alta secretária do pai com tampo de correr, ondulado», e da cadeira “à Voltaire”, com «um estofado de uma espécie de oleado ou carneira, negro, muito frio».<sup>864</sup> Na sala de jantar, durante o dia quase sempre cheia de sol, entrava-se por duas portas que se abriam para o corredor paralelamente às do escritório. Pela sala se acedia à grande varanda das traseiras, com a alvenaria velha, as madeiras que a sustentavam quase podres, os ladrilhos gastos – os ferros estremeciam todos quando o jovem Pacheco corria por ali –, que tinha vista para a serração do Casal de Santa Luzia: «A varanda tinha muitas portas que davam para os vários quartos e salas, mas todas elas fechadas aferrolhadas há muitos anos».<sup>865</sup> Em baixo, um pátio onde havia o quintal «com talhões de flores entremeadas de hortaliças, couves pernaltas, ervilhas-de-cheiro, duas laranjeiras pequenas, canteiros de salsa e hortelã, viveiros de alface, gatos a dormirem ao sol».

Enquanto a criança da casa vasculhava as caixinhas e as gavetas de escrivaninhas antigas, que guardavam medalhas, divisas, dragonas, fitinhas bicolores (entre as quais as condecorações do defunto tio, que ganhara em comissões de serviço nas colónias, glórias militares que mais tarde deitou para o lixo), chaves pequeninas e ferrugentas, explorava os estojos ou malas com os adereços teatrais do pai, roupas de aluguer usadas pelo pai em récitas de amadores, por exemplo *Madame Butterfly*, onde interpretou o papel do sedutor Pinkerton, ou *A Rendição dos Heróis*, uma opereta de Baptista Lourenço que foi levada à cena no Clube Estefânia, com grande êxito, onde fez de velho militar patriótico, enquanto isso, chegavam às suas narinas os cheiros que viajavam da cozinha, açorda de coentros à moda do Alentejo com ovos escalfados por cima, azeitonas, uma sardinha mergulhada no caldo onde boiavam bolhas de azeite e o

---

<sup>863</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>864</sup> Luiz Pacheco, «A Velha Casa», em *Exercícios de Estilo...*, p. 35 (3ª edição).

<sup>865</sup> Luiz Pacheco, «O Teodolito», em *Exercícios de Estilo...*, p. 42 (3ª edição).

alho esmagado no almofariz. Era mais ou menos assim a casa da infância e da adolescência de Luiz Pacheco, que aí viveu os seus primeiros 20 anos.

Sobre a mãe, doméstica, católica de missa ao domingo, que fora a Lourdes e a Fátima, Luiz Pacheco não deixou muitas memórias nos seus textos – algo que o próprio reconheceu mas que nunca soube ou quis explicar, interpretar: «Não me lembro que tivesse falado nunca ou capazmente de minha Mãe»<sup>866</sup> –, ao contrário do pai, cujas recordações são bem mais frequentes. E embora a imagem global que Luiz Pacheco fazia do pai fosse a de um homem falhado – em várias ocasiões o deixou bem claro: «O meu pai era um falhado, tinha a profissão pior de todas, era funcionário da Estatística»,<sup>867</sup> «era um literato falhado. Só sabia escrever cartas. Isto tornou-o muito perigoso, pois era hábil na lisonja e cortante, subtil, sacaninha nas reticências...»,<sup>868</sup> ou ainda «um Artista mas falhado em tudo e até em por mim (darei porquê? que têm VV. com isso?)»<sup>869</sup> –, a relação entre os dois era muito mais próxima e intensa.

Por exemplo, nos seus textos, Luiz Pacheco nunca descreveu fisicamente a mãe, já o pai sim: tinha olhos castanhos, era baixo de estatura, um metro e cinquenta e oito, «lembro-me dele: se andasse de calção e fato-à-maruja passava bem por treze catorze anos»,<sup>870</sup> e usava capachinho: «a primeira vez que me ri dele foi uma mentirola que me deixou espantado: quando no Baltazar (leia-se *baltajar*, porque galego), cabeleireiro de senhoras nas Portas de Santo Antão que então havia e há um num primeiro andar ou sobre-loja mesmo ao pé da Ginginha Ideal, o vi (ao Pai) rapado careca de todo, sem o capachinho que eu julgava que era cabelo dele verdadeiro, como o meu agarrado à cabeça e que crescia».<sup>871</sup>

O pouco que escreveu sobre a mãe limita-se a referências à sua «loucura mística», sinal de como o facto de ter sido testemunha directa da gradual deterioração da saúde mental da mãe lhe deixou uma marca para a vida. Convencida de que via o diabo, fechava-se longas horas no quarto, rezando, com as velas acesas no oratório. Mais tarde, em entrevista à revista *Ler*, Luiz Pacheco falou do início desse processo: «tinha eu aí onze anos quando a minha mãe avariou da mona. Começou a ver o Diabo [...]. A pessoa está inteiramente normal nas relações com as outras e de repente mete-se

<sup>866</sup> Luiz Pacheco, «O Caso das Criancinhas Desaparecidas», em *Exercícios de Estilo...*, p. 173.

<sup>867</sup> Luiz Pacheco, «Havia a Umbelina...», p. 25A.

<sup>868</sup> Luiz Pacheco, «O Teodolito», *Exercícios de Estilo...*, p. 43.

<sup>869</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», em *Exercícios de Estilo...*, p. 146.

<sup>870</sup> *Idem.*

<sup>871</sup> Luiz Pacheco, «O pai-chocadeira», em *Exercícios de Estilo...*, p. 184.

no quarto com um oratório, luzes acesas, não sai dali, passa o tempo a rezar... Isso impressionou-me um bocado. E tenho impressão que me veio uma grande pancada também daí. Também não existe o tipo normal, não há um padrão de normalidade».<sup>872</sup> Em algumas ocasiões Pacheco referiu, embora sempre muito de passagem, o problema da mãe: «Quando se fala dos meus 15 anos, do que me lembro é daquela casa grande da Estefânea. A casa ainda existe, ainda é uma casa de hóspedes, já lá tentei alugar um quarto. Olho para aquela casa e lembro-me do meu pai a tocar piano às escuras, da minha mãe a ver o Diabo.»<sup>873</sup> Em «A Velha Casa», referindo-se seguramente à mãe: «ouviu um barulho estranho atrás de si, lá para o fundo do corredor. Uma reza, uma gritaria amalucada, gritos de ódio e dor, que seria?».<sup>874</sup> Ou em «O Caso das Criancinhas Desaparecidas»: «a minha Mãe era criancinha porque sempre o foi, porque doida. Mística».<sup>875</sup>

Luiz Pacheco atribuía os ataques da mãe a causas hereditárias – «A genética não perdoa: mas há maneiras de a inflectir»<sup>876</sup> – pois a avó e o avô maternos, segundo ele, também viam o diabo, além de um tio materno, que nunca viu nem conheceu e que passou mais de metade da existência encerrado num hospital psiquiátrico, uma carga genética psicológica que servia para justificar, igualmente, a sua própria natureza instável: «eu tenho uma dose de psicopatia muito grande, a minha mãe via Deus, via o Diabo. Tive um tio, que eu nunca cheguei a conhecer, que esteve 55 anos internado no manicómio, no Telhal. Tenho uma carga hereditária psicopata grande. De maneira que o álcool dá-me para os disparates, não é por acaso. E de repente bebo duas cervejas ou três e faço disparates que as pessoas que beberam três *whiskies*, ou quatro ou seis, não fazem, porque isto ataca-me cá a telha. São as chamadas pulsões».<sup>877</sup> A verdade, porém, é a que a mãe tinha contraído sífilis, aparentemente transmitida pelo pai, que devido ao seu trabalho como repórter mundano levava uma «vida faustosa» (leia-se vida sexualmente promíscua). Era isso, pelo menos, que supunham na altura, embora o pai se defendesse: «A minha Mãe chegara a ter 4 cruzeiros (o máximo de Sífilis) de treponemas pálidos. E havia uma querela surda, mastigada: em Bemfica, os ascendentes maternos, atribuía a sífilis à vida boémia do meu Pai. Este descartava-se no meu Avô: capitão-de

<sup>872</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 104.

<sup>873</sup> Luiz Pacheco, «Havia a Umbelina...», p. 25A.

<sup>874</sup> *Idem*, «A Velha Casa», *Exercícios de Estilo...*, p. 37.

<sup>875</sup> *Idem*, «O Caso das Criancinhas Desaparecidas», *Exercícios de Estilo...*, p. 173.

<sup>876</sup> Luiz Pacheco, carta enviada a Paulo Pacheco datada de 27 de Janeiro de 1991 (inérita, sete páginas manuscritas, arquivo da família).

<sup>877</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 66.

mar-e-guerra, engenheiro maquinista naval, o que se espera de marinheiros senão apanharem doenças más em qualquer porto? Coisas antigas.»<sup>878</sup>

Os gritos que ouvia no seu quarto não seriam apenas da «loucura» da mãe, mas também das discussões entre os pais, algumas seriam Paulo Pacheco a recriminar a mulher por não tomar conta do filho, por não se preocupar com ele ou não lhe dar os medicamentos para a asma. Anos mais tarde, comparou esses momentos da infância com as cenas que em adulto por vezes obrigava os filhos a assistir:

esta manhã acordei com uma fraqueza geral, quase desmaiado, de que somente arribei com café e Persantin; [...] É claro que, enquanto faço judo com a Pantera [Maria Irene], não posso escrever à máquina, mas talvez arranje temas, pelo menos palavrões e insultos vou-os coleccionando nas orelhas. Um mimo. E daqueles ditos em voz baixa, para a vizinhança só ouvir depois os meus e a berraria dela. Estes truques femininos têm barbas e os advogados às vezes até os recomendam. Como espectáculo para as crianças é bera, e eu tive disto em pequeno diante dos meus pais (vendo zangas e lutas entre), e sofro agora por eles – pais, crianças agora, a criança que fui – mas aqui o remédio é das Caldas e do Tótocas [Salazar]: aguentar.<sup>879</sup>

Entre o pai e a mãe havia pois uma contínua discórdia, uma permanente porfia, com as consequências clássicas na personalidade do jovem.

Quando «via o diabo», a mãe ia para Benfica, para casa dos pais, avós maternos do escritor. Sobre essa casa, deixou também Pacheco algumas referências: «Também havia a casa de Benfica, na Vila Ana, na Estrada de Benfica, nº 364, com duas filas gémeas daqueles chalés suíços, com telhados inclinados por causa da neve [*risos*]... Era aí a casa do meu avô materno, e a minha vida era Benfica-Estefânia, Estefânia-Benfica».<sup>880</sup> Mesmo ali ao lado, estava a Vila Ventura, uma vivenda formidável com um muro muito alto, que pertencia à família Lobo Antunes: «Por razões especiais, nem as saberia explicitar todas, para mim o seu melhor livro será *A Ordem Natural das Coisas* (1992). Gosto muito. Não sei se é ou não é o seu romance mais poderoso e conseguido, não me permito tal rigor de avaliação. Vi por ali uma Bemfica (escrevia-se assim no meu tempo, com m) que o António tem procurado mitificar e eu trago da minha infância com uma ternura grande (os meus avós maternos moravam mesmo ao lado da casa dele, um palácio!, dos Lobo Antunes, o 676 da Estrada, se não erro). A Mata, a Avenida Grão Vasco, a Gomes Pereira, uma palmeira ali citada à brava e era a palmeira do terraço dos

<sup>878</sup> Luiz Pacheco, *Provas de Vida* (diário de 8 de Março de 1989 a 24 Junho de 1990, 121 páginas manuscritas, inédito, arquivo da família).

<sup>879</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Jaime Aires Pereira, datada de 8 de Julho de 1966, Biblioteca Nacional, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira».

<sup>880</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 101.

Correios; e as figuras tão densas de humanidade, tão afortunadamente apanhadas como seres vivos, tão parecidas... contribuirão para que dê a esse livro uma predilecção que não terá, talvez, muito a ver com o seu real mérito literário, de construção romanesca apurada».<sup>881</sup>

Recolhida em Benfica, a mãe desaparecia muitas vezes da convivência diária com o filho, fazendo da sua infância «uma infância de menino doente e sem mãe, pior que o Paulocas [filho de Luiz Pacheco], esse, ao menos, algures, tem a mãe nova e viva, pode-lhe aparecer de um momento para o outro»,<sup>882</sup> circunstância que talvez explique a sensação de não ter tido infância: «e eu tive infância? e eu fui além lá para trás outro?», ou «que eu nem tive infância nasci assim já velho».<sup>883</sup> Talvez se encontre aqui uma das matrizes da sua incapacidade posterior para manter um relacionamento estável e a explicação para a sua instabilidade emocional. De facto, a inserção em relações de interdependência instáveis, além de produzir sofrimentos, em particular na infância, tende a perturbar os seus envolvimento afetivos futuros. A estas experiências, desde logo à ausência da âncora da mãe, que durante longos períodos se submergia na cama ou na casa de Benfica, talvez resida uma das explicações para a sua futura incapacidade de se sedentarizar (Pacheco passou grande parte da vida em quartos alugados ou em pensões) e de ter a persistência necessária, por exemplo, para escrever um romance (tentou uma vez mas não conseguiu), escrevendo em contrapartida textos muito curtos.

Tendo vivido uma infância e uma adolescência em estreita relação com a doença (como aliás também a idade adulta, já que a doença tem uma presença muito acentuada nos seus textos, em particular nos diários), Pacheco não podia dizer, como Norbert Elias, que «Quando ficava doente – coisa muito frequente na minha infância –, rodeavam-me de todos os cuidados; sentia-me completamente protegido. A minha posterior capacidade de resistência, quando escrevia livros a que ninguém prestava atenção, ligo-a sempre a esta enorme segurança de que desfrutei na minha infância». Elias explicava ainda: «as pessoas levam consigo um sentimento de fundo ligado à sua vida e procedente da sua época mais remota no seio da família. Tenho um *background* de grande segurança, de que, no final, tudo correrá bem, e atribuo-o à enorme protecção

---

<sup>881</sup> Luiz Pacheco, «Longa jornada para a noite», *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, p. 186.

<sup>882</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 210.

<sup>883</sup> Luiz Pacheco, «Os namorados», *Exercícios de Estilo...*, p. 22.

que experimentei em criança no afecto dos meus pais. [...] Os meus pais eram, os dois, boas pessoas e eu sabia que podia confiar absolutamente neles».<sup>884</sup>

Se não estava sozinho, explorando a casa ou deambulando pelas ruas da Estefânia, Pacheco ou estava com o pai ou com

a nossa velha tia solteirona, que há-de morrer um dia destes quando vier mais frio, foi a santa amante da minha infância. Pois não era ela que me embalava e beijava quando no quarto ao lado meus pais faziam aquilo e me esqueciam (traíam) abraçados? Muito, já muito antes de nós nascermos a nossa velha tia, a tia Arminda, por exemplo, a telhuda a rebugenta a desdentada risonha a tarada amiga dos gatos e dos vasos com avencas e cactos, a que fazia enxovais e malhinhas bonitas para os bebés desconhecidos que nasciam no hospital de mães desgraçadas, a tia Arminda, minha madrinha minha mãezinha, esperava (imaginando) as minhas graças de criança e amava mas sim amava! dum amor certo e casto o seu quarto de solteirona as coisas do seu quarto a arrumação tal-e-qual-sempre-a-mesma do seu quarto. E sabia mas sim sabia! todos os casos de amor e namoricos da vizinhança. Oh, as histórias de namorados... como gostava de as ouvir... e como sorria... e como as fazia suas, talvez, nas noites vazias do seu quarto... [...] me beijava... a mim, o filho que não teve... quando eu fugia, soluçando, para o seu colo... a mansidão dos seus beijos... a beleza do olhar parado... parado...<sup>885</sup>

De facto, nos primeiros anos, o convívio humano do jovem Pacheco, em particular com crianças da sua idade, era reduzido, tendo de se entender sozinho com as fantasias próprias da sua idade. As ausências da mãe, mais as discussões entre os pais, numa etapa tão importante na formação da personalidade, fizeram dele uma criança tímida e solitária. O seu gosto pela solidão era um gosto de sobrevivência face à sua situação infantil, vivida como problemática, ou seja, o constrangimento precedeu-lhe o gosto. A criação de um mundo seu, de um universo próprio, é normalmente a solução que se impõe como resposta à ausência e, depois, ao sentimento de ser incompreendido pelos pais:

Então, os meus sonhos forjados?, as histórias, concebidas e “vividas” a sós, na cama à noite e não só à noite e não só na cama, nos tempos em que, estudante do liceu, 13-16 anos, eu me fechava no quarto às escuras, fechado à chave, sentado num sofá e revivendo e reinventando histórias rocambolísticas, cuja intensidade me fazia chorar, erotizar-me (fazia tesão, dito em duas palavras)??? Vida tão arguta e desejada que, em paralelo, os heterónimos do Pessoa são uma macacada literária/literata, *uma estratégia para a conquista de imortalidade*, como pretende o Dr. Rudolf Lind. Desde muito pequeno, que todas as noites vivi uma ou mais histórias dessas, sem me ocorrer, naqueles períodos do sofá às escuras que roçava a esquizofrenia, talvez (e ainda não consultei nenhum psiquiatra sobre o assunto).<sup>886</sup>

<sup>884</sup> Norbert Elias, *Mi Trayectoria Intelectual*, Barcelona, Ediciones Península, 1995, pp. 22, 23.

<sup>885</sup> Luiz Pacheco, «Os namorados», *Exercícios de Estilo...*, p. 27.

<sup>886</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, pp. 101-102.



A sua solidão, que era portanto determinada pelos acontecimentos da sua vida, imposta pelas suas condições de existência, levou-o a refugiar-se nos livros, a virar-se para uma actividade simultaneamente mais pessoal e mais compensadora como é a leitura (assim como a escrita, que também necessita de solidão, serviria mais tarde para trabalhar literariamente os seus problemas): «Tive, desde muito novo, uma vida alheada, solitária. [...] Eu era um gajo muito filho único e doentinho, com ataques de asma. [...] E ler o Júlio Verne, ou o Emílio Salgari, tornou-se a minha maior diversão, a evasão».<sup>887</sup> Pacheco reconhecia a importância dessa proximidade diária com uma boa biblioteca – «factor que considero relevante para a formação precoce do gosto»<sup>888</sup> –, responsável, segundo ele, por se ter tornado um leitor voraz.

Os livros, de facto, entravam regularmente em casa dele, facilitando, claro está, a criação de um hábito de leitura, que o pôs na posse de um instrumento que mais tarde desenvolveu profissionalmente. Quando questionado sobre as primeiras leituras, dizia:

Comecei a ler, muito cedo, uma revista chamada *Branco e Negro*, em três volumes, já muito prejudicada, cartonada, que havia lá em casa, do tempo dos meus avós, e que devia ser uma imitação de uma outra, espanhola, *Blanco y Nero*, mas tinha colaboradores como Eça de Queiroz, num conto chamado *O Moinho*, uma história muito bem esgalhada, cruel mesmo. Havia mais colaboradores. Havia também um desenhador chamado Celso Hermínio Blasco; o Agostinho de Castro [Nota: o cartonista Vasco] conhece bem. O Celso Hermínio era bom, para a época. Não saía ao Bordalo, mas era muito bom. Li muito o Júlio Verne, aquela colecção com os bonecos; e outra do Dr. Ox.<sup>889</sup>

Além dos títulos acima referidos, a biblioteca da casa da Estefânia incluía, naturalmente, muitos livros sobre temáticas militares, como a Guerra Civil oitocentista (uma das prateleiras estava ocupada com os dezanove volumes encadernados a negro da *História da Guerra Civil*, de Luz Soriano) ou a Primeira Grande Guerra (Pacheco não se lembra da biblioteca completa, já que o avô paterno, no testamento, doara grande parte dos livros ao Arquivo Histórico-Militar). Além das obras sobre guerras, havia também livros de poesia, romances, obras de Alexandre Herculano, livros de crónicas humorísticas de André Brun com dedicatórias do autor ao avô, etc. No escritório do pai, numa estante ao fundo da divisão, por trás da secretária, além da obra de Luz Soriano, estavam os sete volumes da *História de França*, de Henri Martin, encadernados a vermelho e com doirados, e ocupando toda uma prateleira, várias dezenas de livros do

<sup>887</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, pp. 104-105.

<sup>888</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 20 de Novembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>889</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 75.

Júlio Verne, com encadernações em cores sombrias, das edições David Corazzi, que incluíam gravuras de sete em sete páginas, iguais às da edição francesa. Foi nessa biblioteca que Luiz Pacheco se habituou a procurar «diversão e evasão». Nas costas do pai curvado à sua mesa de trabalho, ia à estante, percorria as lombadas, lia títulos, procurava autores, «que estavam ali, vivendo no que tinham dito outrora e vivendo porque eram lidos ainda agora [...]»,<sup>890</sup> ou tirava um livro ao acaso e lia: «o meu enorme espanto, agora, é o que teria percebido, com dez anos ou pouco mais, daquela algaraviada toda».<sup>891</sup> No texto «A Velha Casa», lembra os seus tempos de rapaz, sentado a uma mesa com a cabeça sobre o livro, «pois era míope e lia muito próximo das páginas abertas».<sup>892</sup>

A leitura, como se percebe, não era algo estranho aos hábitos da família. No *Diário Selvagem*, inédito, lembra a revista «*O Senhor Doutor*, que o meu Avô (materno; o palerma morreu antes de eu nascido) assinou para mim, e foi a minha primeira leitura decisiva».<sup>893</sup> Além do pai, também o avô, que pertencia à constelação de pessoas que compunham a sua família e que estavam em interacção mais frequente e directa com ele, o incitou para a leitura, o ajudou a criar um gosto pelas coisas literárias e o familiarizou com o universo da cultura impressa. E não foi só o contacto com as obras de Conrad, Melville e Emílio Salgari (Sandokan era o seu ídolo, porque «um dia, já crescidote, pirou-se de casa e foi à procura do mar»)<sup>894</sup> que lhe criou, como a muitos outros adolescentes, a mania de ser marinheiro – «o meu destino é o Mar!», repetia desde pequeno –, mas também as histórias que ouvia contar sobre esse avô materno, sobre as suas viagens a terras longínquas no couraçado «Adamastor», como na revolução de 1910, em que tiveram de substituir a bandeira monárquica, azul e branca, pela republicana, vermelha e verde, o que fez com que em certos portos, ainda desconhecedores da nova insígnia (naquele tempo as novidades tardavam mais a conhecer-se), fossem recebidos a tiro, confundidos com piratas do mal alto, e tivessem de fugir.

Todos os escritores tendem a descobrir a sua vocação nas leituras que marcaram a sua infância e juventude. Porém, ir buscar a esse passado, retrospectivamente, as

---

<sup>890</sup> Luiz Pacheco, «A Velha Casa», *Exercícios de Estilo...*, p. 35.

<sup>891</sup> Luiz Pacheco, «Violação de menores», *Isto de estar vivo...*, p. 11.

<sup>892</sup> Luiz Pacheco, «A Velha Casa», em *Exercícios de Estilo...*, p. 39.

<sup>893</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 13 de Julho de 1993 (inédito, manuscrito, arquivo da família).

<sup>894</sup> Luiz Pacheco, «Eu cá sou Afegão», em *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 42.

provas da sua inclinação faz sentido se for acompanhado de uma reflexão sobre o ambiente que conduziu a essas leituras e que as enquadrou, ou seja, se era um ambiente que estimulava ou não essa relação com os livros, se o hábito era louvado ou admirado pela família. Por exemplo, em relação às primeiras coisas que escreveu, em resultado desse contacto «natural» com os livros, Pacheco confessou que a família, apesar dos problemas da mãe, não era indiferente aos seus primeiros passos na escrita:

eu comecei, é natural, a ler muito cedo, [...] lá em casa, na biblioteca, onde eu não tinha a mínima proibição, onde eu escolhia aquilo que eu queria, o que calhava, o que vinha à mão, onde tinha o Júlio Verne, quase todo em duas edições do Corazzi, a dos bonecos, e a outra mais pobrezinha só com duas gravuras. Eu sei que comecei a ler muito cedo, a ler tudo o que me vinha parar à mão, a não ter em casa a mínima repressão nas leituras, a comprar todos os jornais infantis.

Lembro-me perfeitamente do *Tic-Tac*. Depois, o meu avô materno fez-me assinante d'*O Senhor Doutor*, que era um jornal literário infantil [...]. Depois, apareceu [...] *O Papagaio*, que era um jornal já da igreja católica, dirigido pelo Artur Bivar, o director acho que era o Mário Simas, não sei. [...] *O Senhor Doutor* era um jornal na altura caro, seria quinze tostões, três mil reis, e [...] *O Papagaio* era um jornal mais barato. Depois, apareceu a grande força da Agência Portuguesa de Revistas que era *O Mosquito*, a cinco tostões e com a grande novidade que era a banda desenhada. Depois, apareceu *O Diabrete*, *O Cavaleiro Infantil*, e eu fui assinante de vários desses, ou comprava-os, e descobri numa tabacaria ao pé de casa um jornal brasileiro, suponho que era trissemanário, *A Gazetinha*, que era então já um jornal praticamente a cores e com muita banda desenhada. Eu tinha de facto em casa muita coisa para ler, e tinha gente que lia, o meu pai não lia muito, a minha mãe não lia quase nada, lembrava-se de ter lido, falava às vezes no *Folhetim Independente* [...]. Mas havia a tia Águeda, e o que havia era principalmente isto, um ambiente estimulante, quer dizer, além de não ter a mínima censura – «não mexas nas estantes, não mexas nos livros» – eu tinha um ambiente de «Ai, o Luís Zé gosta muito de ler. Ai, o Luís Zé começou a ler muito cedo. O Luís Zé é inteligente». [...] Depois, já no Camões, há coisas que eu comecei a escrever, mas há uma coisa que escrevi, essa já com outro sentido, que era uma espécie de antepassado d'*Os Namorados*, quer dizer, breves trechos em prosa, [...] aquilo chamava-se – eram duas páginas de máquina ou três – «Divertissement». Esse mostrei-o à minha mãe passado à máquina e ela gostou. Ora o que eu acho fundamental é o ambiente que se tem, ou familiar ou escolar.<sup>895</sup>

Depois, quando já tinha doze anos, escreveu algumas quadras populares, uma das quais ganhou uma menção honrosa nos Jogos Florais de Torres Novas: «em toda a minha vida, e fiz ontem 67 e cinco meses, só uma vez concorri a uns jogos florais de Torres Novas (dos Bombeiros Voluntários) de quadras populares e mandei várias, ganhei uma menção honrosa (com direito a diploma, perdi-o), era assim: “Brincadeiras ao luar / Dão sempre mau resultado. / Foi a brincar, a brincar / Que sem querer me vi

<sup>895</sup> Luiz Pacheco, citado em Ana da Silva, «Carta a Luís Gomes», em *Um homem dividido vale por dois*, Lisboa, Biblioteca Nacional/D. Quixote, 2009, pp. 31-33.

casado.”... acertei no prognóstico: a brincar, a brincar, fui parar (e casar) ao Limoeiro».<sup>896</sup>

Estes exemplos demonstram-nos que as disposições culturais precocemente adquiridas beneficiaram, apesar da disfuncionalidade vivida no seio da família, de condições positivas e favoráveis à sua boa interiorização e concretização. O próprio processo de incorporação da história da família foi efectuado com a mediação da escrita, como se viu pela existência de um livro de família. Dito de outra forma, ler e escrever eram actividades que Pacheco sentia como socialmente gratificantes, conferiam-lhe um sentimento de importância social, transmitiam-lhe auto-estima e fortaleciam o seu sentido da realidade. Davam significado à sua vida.

Num texto de 1969 sobre a feira do livro (em estilo de reportagem, que seria premiada), Pacheco lembrava-se de

quando, pelo braço do meu Pai, íamos lá, mal eu chegava com o nariz às bancadas, enxergava títulos, me negavam catálogos (por miúdo), fazia-me tudo aquilo uma grande confusão (pormenor: meu Pai, muito forreta e com uma óptima biblioteca, duas, herdadas, adquiria os livros mais baratos, por exemplo, lembro-me, a *Viagem de Sua Eminência ao Brasil*, a vinte e cinco tostões, torcia a testa e encerrava o porta-moedas a tudo que excedesse muito além desta verba. E vinha ufano, carregado de uma tralha horrível e catálogos, tinha *enfeirado* (era saloio, de Mafra). Depois, já no liceu, começava a sonhar com a Feira, semanas a fio antes, cravava familiares, economizava, cheguei mesmo a empenhar um Menino Jesus de marfim, peça antiga e valiosa que, pela proximidade da Feira começava com receio de arejar do seu esconderijo no oratório. A volta a rogar catálogos e a receber negas risonhas, a escolha dos livros, os orçamentos, as namoradas a coisas que não podia almejar... trago para aqui tudo isso porque deve ser problema comum a muita gente, que persiste em ler livros, tê-los... e havê-los, mesmo como ucharia».<sup>897</sup>

Nos seus textos, a relação intensa com o pai (e tensa, como veremos adiante) tem de facto muito mais protagonismo que a convivência com a mãe. A avaliar pelo que deixou escrito, Pacheco canalizou grande parte do seu afecto para o pai, como fica patente nestas afirmações: «Trago de meu Pai, como memória venerável, ele explicar-me, eu puto de onze anos ou por aí, passeando em noites calmas de Agosto pelos caminhos escuros da Agualva, com a Lua morta, o nome das constelações cintilantes lá no alto: "olha, ali é a Ursa Maior, quatro estrelas é o carro e as três a cauda... ali, Sirius, ali a Cassiopeia, um *M* ou *W* aberto...”».<sup>898</sup> Quando em 1932 ingressou no Ensino Primário, numa escola particular mista na rua Alexandre Braga, em Lisboa, com uma

<sup>896</sup> Carta a Jaime Aires Pereira, datada de 8 de Outubro de 1992 (inérita, arquivo pessoal).

<sup>897</sup> Luiz Pacheco, «Anti-reportagem de Luiz Pacheco. Feira do Livro por fora, por baixo e por dentro», *Notícia*, 31 de Maio de 1969, pp. 10-16.

<sup>898</sup> Luiz Pacheco, «O pai-chocadeira», em *Exercícios de Estilo...*, pp. 184-185.

professora mulata cabo-verdiana, D. Felismina da Conceição Larouco, quem o levou à escola no primeiro dia foi o pai, «um ritual que me faz lembrar o meu Pai, quase da minha altura, levando-me pela mão, apresentando-me à senhora professora apostando em mim também ele decerto uma esperança que depois lhe falhei, são assim as vidas».<sup>899</sup> De resto, das vezes em que esteve doente, era do desvelo paterno que se recordava sempre. Aos 13 ou 14 anos, estava Luiz Pacheco nas Caldas da Rainha com o pai, por causa da asma de ambos, quando teve um ataque de apendicite. Estando já com um início de derramamento, o rapaz teve de ser transferido para Lisboa, para o hospital de S. José, onde foi operado (anestesiado com uma injeção na espinha, Pacheco lembrava-se de sentir, no início, que os médicos lhe mexiam nas entranhas, conseguia inclusivamente ver o sangue no reflexo do projector de luz, mas não lhe doía, até que depois lhe taparam a cara). Nessa altura, quem esteve ao lado do filho foi Paulo Pacheco, que além disso, para pagar a intervenção cirúrgica, gastou a sua pequena herança: «Lembro a ternura do meu Pai à minha cabeceira sempre em S. José, a dormir a meu lado, a ir buscar gelo de noite, a gastar os contos todos da herança do Tio Luís Leitão na operação à apendicite».<sup>900</sup>

Temos assim um conjunto de disposições e uma série de experiências que explicam em parte o seu investimento na literatura e o facto de a ter considerado um terreno favorável de expressão, um domínio que apela à auto-análise e que permite a objectivação das experiências, dos sentimentos, dos pontos de vista, das lógicas pessoais. Estas foram algumas das condições sociais de formação que proporcionaram a Luiz Pacheco um primeiro interesse pela literatura. A sua educação familiar, como depois a sua frequência escolar e a sua experiência profissional, que reforçaram e confirmaram esse interesse, predispuseram-no para as artes. O mais era, pois, que se projectasse no pólo cultural.

Refira-se ainda que a família de Pacheco, enquanto seu primeiro espaço de socialização, esteve dominada pela figura do pai, um homem cultivado que, como vimos, o conduziu ao mundo dos livros e das artes. Dito de outro modo, foi o modelo paterno que Pacheco interiorizou, foi a partir dele que procurou o seu lugar no mundo. De facto, a sua relação com o pai ajuda-nos a compreender algumas das razões pelas quais Pacheco se sentiu atraído para a literatura e tenha investido, em termos genéricos,

---

<sup>899</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», em *Exercícios de Estilo...*, p. 154.

<sup>900</sup> Luiz Pacheco, *Diário*, entrada de 16 de Junho de 1981 (inédito, manuscrito, arquivo da família).

numa actividade social criativa. Em casa, Pacheco vivia num meio culto, que privilegiava os valores artísticos, mais que a acumulação de bens materiais. A constelação em que decorreu a sua infância e adolescência favoreceu o desenvolvimento do seu talento numa área criativa, ofereceu-lhe estímulos nesse sentido. Porque, como disse Norbert Elias, a eficácia dos estímulos perde-se se o receptor não estiver preparado para os receber.<sup>901</sup>

A sua ligação ao pai favoreceu a sua inclinação na direcção das artes. Em particular nas ausências e nas crises da mãe, observando os interesses do pai, essa seria uma forma de conseguir a atenção, o afecto e a admiração do progenitor, de provocar nele uma maior ressonância. Sem dúvida, nas suas páginas autobiográficas o retrato da figura paterna aponta frequentemente para o papel cultural do pai. Essa proximidade foi favorecida, também, pelo facto de ambos sofrerem de asma e de passarem os meses do Verão juntos (a mãe quase nunca os acompanhava), em terras com um clima mais favorável à doença. Essa circunstância contribuiu certamente para fortalecer os laços entre ambos, para estabelecer uma forte ligação afectiva entre os dois.

Em *O Teodolito*, Pacheco descreve o pai dormitando às escuras, no escritório, a descansar após um ataque de asma, com um cheiro enjoativo (pós da Abissínia) impregnando o ar abafado e morno: sentado, com a cabeça sobre a mesa, apoiada num grosso almofadão, da respiração saíam uns silvos entrecortados de pausas longas, «guinchos pausados que deviam parecer estranhos a quem não soubesse o que era». Nessas alturas, ninguém podia acordar o pai. Depois de se reformar, por conselho dos médicos, retirou-se para fora de Lisboa, para Bucelas, onde experimentou algumas melhorias, graças ao bom ar e ao repouso.

A asma de Luiz Pacheco era, portanto, congénita, de origem hereditária, desde pelo menos a avó paterna. Teve o primeiro ataque ou crise logo aos três meses de idade, em Benfica, provavelmente devido ao ar bastante húmido da zona: «Quando do meu primeiro ataque de asma, aos três meses de idade, em Benfica, na casa dos meus Avós maternos (Villa Anna, estrada de Benfica, 674, r/c, direito, ainda lá estava há dois anos e fotografei-a), chamaram o médico de família, um Dr. Melo, que morava numa bela quinta ao Calhariz de Benfica, mais ou menos. Riu-se o diabo do velho e diagnosticou

---

<sup>901</sup> Norbert Elias, *Mozart. Sociologia de um génio*, Lisboa, Edições Asa, 1993.

de imediato: – A criança tem asma... que queriam, filho do Paulo Pacheco!». <sup>902</sup> Bebê de três meses, «ainda me levavam a comida à comida», Luiz Pacheco percorreu, a partir dessa idade,

toda a evolução da terapêutica anti-asmática: pós da Abissínia, cigarros espanhóis Bel-Saúde – cheiro dos “charros” actuais, inda mais enjoativo, talvez; papas de linhaça, peito e costas, com ou sem mostarda. Uma coisa horrorosa e numa embalagem de pavor, um energúmeno a deitar chamas pelos bofes, chamada algodão termogéneo; estadias anuais nas termas das Caldas, desde a piscina às inalações; ventosas. <sup>903</sup>

Nas férias, Pacheco viajava sempre com o pai, iam para a Aqualva, para a Rinchoa ou para a Parede, ficando em casas alugadas. Logo a partir de 1927, com dois anos de idade, nos meses de veraneio, os dois começaram a ir para as termas das Caldas da Rainha (cidade onde Pacheco fez os três sacramentos numa assentada – confissão, comunhão e crisma –, e que mais tarde teria uma enorme importância na sua autobiografia). Antes de se casar, «solteiro e endinheirado», Paulo Pacheco fazia as suas curas de água, por causa da asma, em Entre-os-Rios. Casado e sem dinheiro, passou a ir para as Caldas. Alugava o primeiro andar de um prédio particular, na rua General Queiroz, um edifício frágil, com telhado de telha vã e paredes revestidas de jornais caiados (quase não havia divisões, tinham de ser improvisadas com tela ou lona ou lençóis). Ficavam numa espécie de regime de pensão: a senhoria fazia as compras e cozinhava para eles. Depois, adquiridas as senhas das termas, frequentavam a piscina do hospital, que «ficava num subterrâneo, tinha cadeiras à volta, ficavam todos sentados de nariz espetado para apanhar os vapores». <sup>904</sup> Em «O caso das criancinhas desaparecidas», descreve da seguinte maneira as propriedades daquelas águas:

As águas das Caldas da Rainha – que fizeram da cidade a primeira estância termal do País – são fornecidas por cinco fontes: *Pocinho da Copa*, *Piscina dos Homens*, *Piscina das Mulheres*, *Piscina Escura* e *Arco*. São águas hipotermiais, mesossalinas, sulfúreas cálcicas e sulfídricas, cloretadas sódicas e magnésicas, sulfatadas cálcicas e sódicas e contêm sais de estrôncio, bário, cério, titânio, bromo, iodo, boro, etc.; são radioactivas. Principais indicações: reumatismo articular crónico e outras artropatias, nevralgias, doenças crónicas do aparelho respiratório, asma, doenças ginecológicas, sífilis, saturnismo (doença ou envenenamento de pessoas que lidam com chumbo em certas indústrias, das que usam talheres estanhados com mistura de chumbo e antimónio; intoxicação pelo chumbo, frequente nos pintores e, antigamente, nos cheiradores de

---

<sup>902</sup> Carta enviada a Jaime Aires Pereira, datada de 27 de Novembro de 1991 (inédita, manuscrita, arquivo pessoal).

<sup>903</sup> Luiz Pacheco, *Textos do Barro...*, p. 98.

<sup>904</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 196.

rapé, por causa dos invólucros), dermatoses (seborreia, eczema seco, acne) e outras afecções. Curam quase tudo, o melhor é não as cheirar.<sup>905</sup>

À tarde, quando não estavam nos tratamentos, Luiz Pacheco e o pai assistiam aos concertos no Casino ou espreciam pelo parque, em cujo coreto havia música com frequência – «os tempos das Caldas, no pinhal do Parque, sozinho com o Pai a ler O Marquês de Villemer, precisamente desta colecção Civilização. Horas calados, juntos, e tão contentes por estar assim»<sup>906</sup> – ou davam «passeios devagar pela légua da estrada da Foz, a pé com o meu Pai ou a volta por Santo Isidoro regresso pelo Avenal; a trouxa d'ovos na Regina comida em gula mútua de solteirona velha e adolescente galã (sem o saber) com a Dona Eugénia».<sup>907</sup> Esta última era a senhoria e dona do prédio onde estavam alojados, de seu nome completo Eugénia Augusta de Vasconcelos Soeiro de Brito (filha do coronel Soeiro de Brito), que vivia no segundo andar com uma prima e que provavelmente terá sido, para o jovem Pacheco, uma figura de substituição da mãe, pelo menos nos meses do Verão.

A família da D. Eugénia tinha um passado misterioso, ligado a um filho de Luís XVI e de Maria Antonieta: segundo uma lenda antiga, relatada num folheto de um Joaquim de Vasconcelos, *O Emigrado de Elvas*, editado em Santarém, esse herdeiro da coroa francesa teria sido poupado pelo carrasco, que depois de o dar como morto, apresentando em seu lugar outra criança, o deixou fugir, o qual, incógnito, se exilou na cidade de Elvas. Com uma instrução aprimorada, D. Eugénia falava francês e italiano, traduzia livros e era correspondente do órgão católico e monárquico *A Voz* (onde Pacheco fundou um suplemento literário de curta vida) e de *A Ordem*, jornal do Porto onde ela publicava folhetins. Luiz Pacheco ficou marcado por aquela senhoria tão prendada: «eu, que tinha uma vida familiar agreste (os meus pais davam-se mal) fiquei seduzido pela figura, maternal e ordenada e inteligente da Dona Eugénia. E fui crescendo. E já rapazola, a criatura (mais velha que o meu Pai) não é que se apaixona por mim?! Um amor maduro e taralhouco».<sup>908</sup> Já antes, n'*O caso das criancinhas desaparecidas*, fizera referência a essa paixão serôdia de D. Eugénia:

Gosto muito de Caldas da Rainha. Ali me confessei comunguei crismei guiado sugestionado engodado por cavacas e trouxas d'ovos pela mão terna e fanática de uma

<sup>905</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», *Exercícios de Estilo...*, p. 165.

<sup>906</sup> Luiz Pacheco, «Livro Negro» (Sanatório do Barro, diário de 24 de Junho a 24 de Novembro de 1982, 326 páginas manuscritas, inédito, arquivo da família).

<sup>907</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», em *Exercícios de Estilo...*, p. 158.

<sup>908</sup> Carta enviada a João Bonifácio Serra, publicada em *Continuação. Crónicas dos anos 50/60*, Caldas da Rainha, Gazeta das Caldas, 2000, p. 281.



velha que usava pêra e bigode. Era horrorosa. Achava-me bonito oh! E muito minha amiga. Apaixonadamente assim. Coitada, já morreu (antes ela que eu). Ali aprendi a andar de bicicleta empurrado amparado pela mão ainda firme do meu Pai que era baixinho careca e usava capachinho e muito meu amigo, coitado já morreu (antes ele que eu). [...] Desapareceu primeiro a Dona Eugénia Soeiro de Brito, Belzebu-pêra-e-bigode, que, como solteirona e crente e apaixonadíssima, era uma autêntica em matéria de comportamento social e também, lógico, sexual.<sup>909</sup>

Foi nesses meses de Agosto nas Caldas, com dois ou três anos, «que a mãe do Jaime Arsénio de Oliveira (morreu em Angola, faz 20 anos ou 30 ou 40) me ensinou a comer pela minha mão, a pegar na colher. Os pais pachecais, com o mimo, nem Isso!». <sup>910</sup>

### 5.1.2. Escolaridade

Em 1936, concluído o ensino primário e coincidindo com o início da Mocidade Portuguesa, foi estudar para o Liceu Nacional de Camões, como era então designado, escola exclusivamente masculina desde 1935, ano em que deixou de ser mista. O facto de estar localizado muito perto da casa dos pais tinha, naturalmente, as suas vantagens: «Ouvia a sineta do liceu ainda na cama, tomava o copo de leite ao sair da porta e corria ainda a tempo de chegar às aulas». <sup>911</sup> Como via mal, Luiz Pacheco ficava sempre na carteira da frente, junto ao quadro e perto das janelas, que davam para o Largo do Matadouro Municipal (actual Praça José Fontana). «Eu era um aluno regradíssimo. Era tão respeitoso com um professor como com outro», <sup>912</sup> mas tinha um problema: «era muito nervoso, gaguejava, e passei anos no liceu muito atrapalhado». <sup>913</sup>

Entre os professores que mais o marcaram e que contribuíram para a sua formação como ser humano e como escritor, a quem continuou a tratar como mestres pela vida fora, costumava destacar os nomes de Rómulo de Carvalho (o poeta António Gedeão, «dos antigos, dos bons») <sup>914</sup>, o mais conhecido hoje em dia, professor de Ciências Físico-Químicas e Naturais:

quem teve a dita (o prazer e o proveito) de ser aluno de Rómulo de Carvalho na adolescência, quase menino ainda, guardará desse longínquo horizonte uma gratíssima lembrança. Era um Mestre de qualidade, a transmitir ensinamentos (Raio de Luar havia de gostar) inté um tanto agrestes como o SO<sub>4</sub>H<sub>2</sub>, protozoários, estalactites... mas não

<sup>909</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», em *Exercícios de Estilo...*, p. 146.

<sup>910</sup> Luiz Pacheco, «Contraponto (eu) na fase terminal» (diário de Setúbal, 24 de Março de 1992, 168 páginas manuscritas, inédito, arquivo da família).

<sup>911</sup> Luiz Pacheco, «Havia a Umbelina...», p. 25<sup>a</sup>.

<sup>912</sup> Testemunho pessoal de Luiz Pacheco, 17 de Agosto de 2001.

<sup>913</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 75.

<sup>914</sup> Luiz Pacheco, *Exercícios de Estilo...*, p. 93.

apenas. Toda a matéria que ele ditava para os nossos cadernos diários de modo a evitar algum conteúdo reça nos compêndios ÚNICOS (técnica salazarenta), toda a matéria nos chegava envolta numa cordialidade, em comentários esparsos, em subtis sugestões de humaníssimo pendor, tão singulares nesse tempo, contraste resolutivo com professores de cariz fascistóide (dou exemplo tramado: um professor, cujo nome não esqueci, havia barulho na sala e ninguém se acusava culpado, espetava o dedo em cima da planta e punha na rua um coitado qualquer... estimulando à denúncia, o inocente fazendo vítima. Ora, nesses recuados anos, jamais me permitiria imaginar que o nosso mestre de Ciências fosse Poeta. E era. E de raiz tão similar, à do mestre de Ciências;<sup>915</sup>

Luís da Câmara Reys, da *Seara Nova*, um «grande mineteiro que dava aulas fascinantes de literatura portuguesa»,<sup>916</sup> «um professor espantoso, de comunicabilidade rara»,<sup>917</sup> com a «sua habitual delicadeza e afabilidade espontâneas»,<sup>918</sup> lia trechos de *Pranto da Maria Pardo*, de Mestre Gil (...), nas aulas como consumado actor»;<sup>919</sup> Delfim Santos, professor de filosofia, cada aula sua «era uma dissertação magistral» (voltaria a ser seu professor na universidade), mais a mais, «para sorte minha, o Delfim Santos, vindo fresquinho da Alemanha onde tinha apanhado com o existencialismo em cima, teve que fazer um estágio no liceu Camões, comigo e com o Luís Saias, aquele sacana que foi ministro da agricultura e mexeu na reforma agrária antes do Barreto, e com o Cardoso Pires, que diz agora numa autobiografia que era interessado em Matemática, mas só queria era jogar à bola, e o Salazar Sampaio»;<sup>920</sup> Ilda Ribeiro, professora de português, a quem coube a missão de ensinar *Os Lusíadas*: «os da minha geração, e mais lá para trás, gramávamos *Os Lusíadas* (excepto o Canto IX...), com aquela incrível estopada de dividir as estrofes em orações – onde o sujeito?, onde o raio do predicado, do complemento directo?» (para contornar essa dificuldade, Pacheco tinha um exemplar do livro, que fora de um tio professor, que tinha as orações todas divididas, o que lhe permitia fazer um figurão, porque respondia certo a tudo);<sup>921</sup> João de Brito («professor de latim exigentíssimo», que «sabia mais latim que muitos Papas»)<sup>922</sup>; Duarte Frazão, então reitor do Liceu Camões; João Eloy do Amaral, professor de história, que ensinava a partir do compêndio do «famigerado António G. Mattoso, de triste memória».<sup>923</sup>

---

<sup>915</sup> Luiz Pacheco, «Um exemplo do humano», *isto de estar vivo...*, pp. 34-45.

<sup>916</sup> Luiz Pacheco, testemunho pessoal, 17 de Agosto de 2001.

<sup>917</sup> Luiz Pacheco, *O uivo do coito* (entrevistas), Palmela, Contraponto, 1996, p. 122.

<sup>918</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 59.

<sup>919</sup> Luiz Pacheco, *Diário* (1986, inédito, manuscrito, arquivo da família).

<sup>920</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 105.

<sup>921</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 28.

<sup>922</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>923</sup> Luiz Pacheco, «História Universal, por Carl Grimberg», *Jornal de Notícias*, suplemento literário, 10 de Outubro de 1968, p. II.

A maioria dos professores teria portanto uma relação distante, crítica ou mesmo irónica em relação ao regime. Em casa, aparentemente, a política não era assuntos que tivesse grande audiência: «Em casa eu não tive um ambiente familiar do contra, não havia ninguém que me informasse. O meu pai não ligava nenhuma a isso. Mas eu fui abrindo os olhos, também graças a esses professores que indicavam leituras. Os professores eram muito importantes. Eu, de professores fascistas só tive um, e era um fascista um bocadinho moderado. Ensinava latim mas não sabia latim. E havia os professores padres.»<sup>924</sup>

Segundo Pacheco, tudo professores, na sua maioria, de formação democrática, com os quais aprendeu que o carácter é um «bem precioso que não se compra nem se vende»:<sup>925</sup>

No Camões, eu tinha professores idosos, gente formada pelo regime republicano. Tal como depois do 25 de Abril houve muita gente que entrou para as universidades, gente que eles foram buscar – o Piteira Santos, o Mário Dionísio, etc. –, também na altura eu tive como professores no Camões tipos de um radicalismo republicano terrível. Havia um tipo que era professor de matemática. Quando chegava o contínuo com uma circular da Mocidade Portuguesa para ler, qualquer coisa desportiva ou assim, ele dizia que era ele que lia, e lia aquilo com um tom importante. Não deixava o contínuo ler, e lia aquilo com uma entoação e com um ar extraordinários. Já professores como o Câmara Reys, que era professor de literatura portuguesa, era um tipo nitidamente do contra. Ou o João de Brito, que ensinava latim. Esses escolhiam os textos e davam aulas do contra. Em casa eu não tive um ambiente familiar do contra, não havia ninguém que me informasse. O meu pai não ligava nenhuma a isso. Mas eu fui abrindo os olhos, também graças a esses professores que indicavam leituras. Os professores eram muito importantes. Eu, de professores fascistas só tive um, e era um fascista um bocadinho moderado. Ensinava latim mas não sabia latim.<sup>926</sup>

Outros professores ficaram gravados na sua memória, mas não pelas melhores razões, como A. do Prado Coelho, professor de português do seu 6º ano e pai de Jacinto do Prado Coelho. Embora fosse o melhor aluno da turma, «isto dito sem vaidade nenhuma, apenas para que não atribuam rancores onde eles não são»,<sup>927</sup> Pacheco não gostava das suas aulas: «à entrada da sala dizia: “recomenda-se o máximo de silêncio”. Não era o gajo, era o indefinido, o Jeová! A turma estava-se cagando para o gajo. Durante um ano, para não se chatear, e para nós não nos chatearmos também, pôs-nos a recitar “A Balada da Neve” do Augusto Gil: “bate leve levemente como quem chama

---

<sup>924</sup> Luiz Pacheco, citado em Sarah Adamopoulos, «Um homem livre: Luiz Pacheco», *Público*, revista *Pública*, 28 de Março de 2004, p. 33.

<sup>925</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 24.

<sup>926</sup> Luiz Pacheco, citado em Sarah Adamopoulos..., p. 33.

<sup>927</sup> Luiz Pacheco, *Textos do Barro...*, p. 41.

por mim...”».<sup>928</sup> Ou Serafim Melo, professor de francês e inglês, «que era um tipo mesmo saxónico, parecia inglês, e tinha um conceito pedagógico que era o seguinte: dizia, com o máximo de cinismo e a maior das fleumas-reumático, à “british” – “Os senhores convençam-se de uma coisa: eu saio por aquela porta do liceu para almoçar tão bem disposto depois de dar um zero ou um vinte”. Não se calcula o que, em rapazes de 14, 15 anos, isto representa de estímulo, de incentivo para aprender a língua inglesa».<sup>929</sup> E Leitão de Barros, «meu muito gazeteiro ex-mestre de Matemáticas»,<sup>930</sup> que nunca lhe ensinou nada – Pacheco era mau aluno a matemática – porque fazia testes muito fáceis e eram todos aprovados.

Havia ainda os professores padres, como o arejado e tolerante Monsenhor Damasceno Fiadeiro, que fora confessor da Rainha D. Amélia e que naquele tempo era cônego da Sé. No *Diário Selvagem*, escrito em 1993 (inédito), numa secção que aí criou intitulada «Meu tipo inesquecível», Pacheco dedicou algumas páginas a Monsenhor Fiadeiro, descrito impecavelmente como

um padre de voz suave mas não melíflua, untuosa, antes serena e convicta. Religioso, mas sem fanatismos nem vendendo milagres. Ilustrado, viajado, não bazofinando nunca. Estas e outras qualidades as fui notando no Cônego Damasceno Fiadeiro, meu professor de Moral e Religião no Liceu Camões. [...] não era moralista nem puritano; professor de Religião, mantinha-se em limites muito abaixo do programa oficial. As suas aulas eram prelecções de pessoa culta, que relatava factos com naturalidade, sem bazófias nem truculências. [...] Quanto a mim, ensinou-me uma regra que não esqueci vida fora. Era a classificação dos actos, dizia ele: exemplos de um acto mau, tornado pior, tornado péssimo. Acto mau: roubar. Mau tornado pior: roubar um pobre. Acto mau tornado pior tornado péssimo: roubar um pobre numa igreja.<sup>931</sup>

Ou o padre Costa Nunes, professor de Canto Coral, e o padre Gabriel Ribeiro, professor de ginástica, «que diziam se tornara padre depois de enviudar e teria até filhos, esse era um anglófilo desaustinado e propagandístico», um padre «maroto», um «maganão» que dizia divertido, numa roda de rapazes, que a ginástica deles era outra, ou seja, do que eles gostavam mesmo era de adestrar «o músculo sem osso (o caralho, pois então)», uma forma indirecta de «aludir à nossa vivência sexual de punheteiros (a malta de hoje nem sabe o que era então, liceus só de rapazes ou de raparigas, convivência nas ruas e jardins e salas de espectáculo muito fortemente vigiados, uma separação dos sexos que apenas se esfumava nas relações com o putado e quem as

<sup>928</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 200.

<sup>929</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 84.

<sup>930</sup> Luiz Pacheco, «Povo Cão», *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, p. 98.

<sup>931</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: Monsenhor Fiadeiro», em *Diário Selvagem*, entrada de 7 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

infringisse e fosse apanhado, podia acontecer o mesmo que a mim, ir parar ao Limoeiro».<sup>932</sup> Era essa uma brincadeira que o escandalizava um pouco, já que naquela altura, na sua primeira adolescência, Pacheco «tinha a punheta como inimigo do corpo e da alma, mas praticava-a cheio de remorsos».<sup>933</sup> Um problema de consciência que o próprio relatou a Júlio Machado Vaz, numa carta de 4 de Dezembro de 1993:

Havia, nos anos 30 e 40, um manual de formação sexual, de um Dr. Georges Surbled, editado pela Educação Nacional, uma editora católica. Ali, e é apenas um exemplo, a masturbação, vício solitário, crime contra a Natureza!, era acoimada dos piores males: degenerescência, loucura, idiotia precoce, etc. Tive a sorte ou o azar de encontrar, comicamente escondido por detrás de um oratório do meu avô materno, um exemplar de *A Vida Sexual* do Egas Moniz, teria eu 12? 14? menos? A confusão que aquilo me fez, tirante as partes em latim que nem soletrava, não poderá avaliar em toda a sua complexidade, direi: deslumbamento. Lembro-me, na impossibilidade de discutir com alguém tal descoberta, que fazia listas de palavras que ia ver ao dicionário e nunca as topava.<sup>934</sup>

Naquele tempo, decidiu inscrever-se na Juventude Escolar Católica (JEC), que se reunia num anexo da igreja S. Sebastião da Pedreira, onde Pacheco aprendera o catecismo e fizera a primeira comunhão. Foi levado, segundo ele, por um colega de turma que o aliciou com a revelação de que haveria por lá uma biblioteca muito boa, magnífica mesma. Até que ponto, no entanto, essa sua aproximação a uma instituição católica não teria que ver também com a «loucura mística» da mãe, não seria uma tentativa de conquistar a sua atenção, de lhe agradar? Fosse como fosse, Pacheco entrou «para a seita e constatei que era mentira, de livros nem capas. O que havia, sim, era uma folha vagabunda, a *Flama*, que nos punham a vender nas ruas e nos eléctricos na avenida Fontes Pereira de Melo».<sup>935</sup> Quem ali os dirigia era frei Diogo Crespo, «um batoteiro de Deus» que o desiluiu da religião e dos padres. Um dia, angustiado com o mau ambiente em casa entre o pai e a mãe, mas sem revelar que era um caso pessoal, que se passava na sua família, apenas uma dúvida filosófica, «que era e meio século depois continua a ser um grave problema pedagógico e humano», Pacheco perguntou-lhe «se não seria preferível para um casal católico que se dava mal, separar-se, não dando aos filhos exemplos lamentáveis de disputas e mesmo cenas de conflito não só verbal».<sup>936</sup> Por outras palavras, «se um casal se dava mal, fosse qual fosse a razão, tinha frequentes disputas, não via saída para o seu matrimónio e com filhos a assistirem a

<sup>932</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 7 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>933</sup> *Idem*.

<sup>934</sup> Carta a Júlio Machado Vaz, Setúbal, 4 de Dezembro de 1993 (inédita, arquivo da família).

<sup>935</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 1 de Dezembro de 1994...

<sup>936</sup> *Idem*, entrada de 7 de Dezembro de 1993...

tudo, cenas deploráveis, cruentas, de insultos, porrada quase ou mesmo pancadaria, não seria melhor, pelo menos para os filhos (eu, a jogar-me clandestino, secreto na questão) que os cônjuges se separassem? cada um fosse para seu lado, sem mais quezílias, dividindo os filhotes da melhor maneira?». <sup>937</sup> Frei Diogo Crespo falou-lhe então da indissolubilidade do matrimónio católico, da resignação, do arrependimento e da salvação das almas, «uma arenga que detestei, achei hipócrita, palerma, ineficaz e desumana: que era mesmo assim, o divórcio não era permitido pela Religião e mais isto e aquilo». <sup>938</sup> A reacção interior de desagrado de Pacheco não podia ter sido mais agreste: «Tivesse o diacho do frei sido um fisionomista mais arguto, perceberia um meio sorriso meu, careteado, torcido, quase alegre: era em surdina eu a mandá-lo bardamerda, mais a Santa Madre Igreja, os Mandamentos, o meu passado, presente e futuro de jecista acabava ali». <sup>939</sup> Resultado: nunca mais se viram e Pacheco cortou, para sempre, os laços com a religião.

Os dois grandes amigos da adolescência, com os quais conversava sobre literatura e que se tornariam igualmente escritores, eram José Cardoso Pires, colega de turma, «do qual eu ia sendo cunhado. Ia casando com a irmã. Fui explicador dela e do irmão mais novo», <sup>940</sup> e Jaime Salazar Sampaio, futuro dramaturgo, que morava perto da casa de Pacheco, a rua Casal Ribeiro, e lhe fora apresentado pelo autor de *O Delfim*. A amizade entre os três futuros escritores foi muito significativa para Pacheco e para os seus interesses literários: «Depois, no Camões, as minhas conversas que eram quase monólogos, cada qual falava para seu lado, com o Jaime Salazar Sampaio que já fazia o seu poemazinho, e publicou um livro primeiro que eu, publicou um livro em 49, *Em Rodagem*, fui eu que revi as provas [...]. O Cardoso Pires começou a publicar a *Cidade dos Rapazes* [...]». <sup>941</sup>

O Cardoso Pires do Liceu Camões, que tinha o número imediatamente anterior ao seu (Pacheco era o 22 e ele o 21), foi amplamente referido por Pacheco nos seus textos: «Estamos agora num dos pátios do Liceu Camões. É intervalo. Correrias, jogos, brigas, um grande zumbido de dez minutos até ao toque da sineta. Um rapazola entroncado, baixote, de calças à golfe e botas de borracha, desengonçado e desmazelado

---

<sup>937</sup> *Idem*, entrada de 5 de Dezembro de 1993...

<sup>938</sup> *Idem*, entrada de 7 de Dezembro de 1993...

<sup>939</sup> *Idem*, entrada de 5 de Dezembro de 1993...

<sup>940</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 51. O irmão de Cardoso Pires chamava-se António Nuno e era piloto, tendo morrido num desastre de aviação.

<sup>941</sup> Luiz Pacheco, citado em Ana da Silva, «Carta a Luís Gomes», p. 35.

no traje e na gadelha descocada. Brigão. Suando. Desbordante de vitalidade. [...] É o José Augusto».<sup>942</sup> Pacheco chegou a projectar com Cardoso Pires irem os dois para o Ultramar, quando este último se tornou aspirante de piloto da Marinha Mercante, seguindo uma tradição da família (o pai fora oficial de Marinha). Porém, não conseguiu cumprir com um dos requisitos mínimos e indispensáveis para a prossecução desse objectivo: aprender a nadar. É o próprio que o conta, em crónica do *Jornal do Fundão*, onde refere que se foi despedir de Cardoso Pires quando este embarcou no cargueiro «Sofala», que carregava tropas para Timor:<sup>943</sup> «No cais, à despedida, parentes e eu – projectado participante na viagem, marinheiro em terra com duas fardas de linho num gavetão (que durante anos me serviram de pijama...), porque não adreguei aprender a nadar».<sup>944</sup> Para além de Cardoso Pires e de Salazar Sampaio, também futuros escritores e claramente os mais próximos de Pacheco, faziam também parte do seu grupo de amigos José Manuel de Alemquer, José Manuel Serra, que foi director do Teatro Nacional de São Carlos e Lobo Saias, que mais tarde seria ministro.

É curioso constatar que tratando-se de escritores com propriedades sociais relativamente próximas – da mesma geração, nascidos e escolarizados em Lisboa, saídos de um meio burguês, publicando textos nas mesmas revistas e jornais, como *O Globo* e a *Afinidades*, frequentando círculos literários muito próximos –, os três se dedicaram a tipos de escrita muito diferentes: Jaime Salazar Sampaio à poesia e ao teatro, José Cardoso Pires ao romance e ao conto, Luiz Pacheco a textos curtos e autobiográficos, com destaque para a diarística. Não demonstrará isto que relacionar um género literário com grandes propriedades sociais – a pertença à mesma classe ou grupo social, a posição no campo literário, por exemplo – nem sempre faz muito sentido.<sup>945</sup> Seja como for, o mais interessante para o nosso caso é que os três, convivendo tão amiúde, ter-se-ão com certeza reforçado mutuamente no interesse pela escrita e pela literatura, mostrando como o círculo mais informal e restrito de amigos pode desempenhar um papel importante no início de um percurso literário.

---

<sup>942</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha* – 2..., p. 37.

<sup>943</sup> A viagem não durou muito: «Em Lourenço Marques desertei e vim, preso, para Lisboa», Cardoso Pires, em Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires* (entrevistas), Lisboa Dom Quixote, 1991, p. 27.

<sup>944</sup> Luiz Pacheco, «Primícias literárias de um grande escritor», *Literatura Comestível*..., p. 102.

<sup>945</sup> Para mais desenvolvimentos sobre esta questão, nomeadamente a comparação entre as trajectórias de Kafka e Max Brod, veja-se Bernard Lahire, *Franz Kafka*...

Luiz Pacheco e os amigos brincavam na zona da rua D. Estefânia, «andávamos por ali aos saltos a brincar, de repente aparecia um lago...»,<sup>946</sup> a qual se mantém hoje, segundo ele, «muito mais parecida com o que estava aqui há 70 anos do que a Casal Ribeiro ou o Saldanha... aí foi tudo abaixo... o Monumental... um dia passei lá e vi a imagem, a estátua do Saldanha com o dedo apontado, parecia um paliteiro... aquilo foi feito para um cerco de prédios muito mais baixo e hoje estão coisas brutais...». <sup>947</sup> Área essa que abarcava a praça do Chile (então com um lago no meio, que passou depois para o largo D. Estefânia), a rua Morais Soares, que já tinha, nessa altura, um grande movimento, a rua do Arco do Cego, «que tinha uma coisa que era o sobe e desce, depois puseram-se a fazer a Casa da Moeda, a Estatística, o Técnico»<sup>948</sup> (o Instituto Superior Técnico e a alameda D. Afonso Henriques, construídos num local então isolado, foram inaugurados na segunda metade da década de 1930), a rua Carvalho Araújo e, claro, os jardins: o jardim Constantino e o jardim do Matadouro (actual praça José Fontana), descritos no texto «Os namorados»: «um jardim muito engraçado havia um coreto a música tocava aos domingos havia um urinol com aquele velho maluco que fazia coisas aos rapazes e também lembro um jardim, outro ou seria o mesmo que era um jardim muito engraçado com uma estantezinha verde o tipo que emprestava os livros à gente tinha uma farda preenchia-se um papel com o nosso nome e morada era coisa séria», “Os Namorados”»,<sup>949</sup> e ainda o jardim do Torel, onde na altura estava instalada a polícia de investigação criminal (antecessora da actual Polícia Judiciária) e onde funcionava a célebre prisão do Torel, jardim igualmente referido n’«Os namorados»: «Ao pé da prisão, ai dos presos coitados contando os dias! há um jardimzito e ali um miradouro, vê-se toda a cidade e como é grande como é bonita e para lá das últimas casas as searas e a mancha parda dos montados e dos olivais». <sup>950</sup>

Pacheco e os amigos do Liceu Camões percorriam ainda a zona do Areeiro e da avenida do Brasil até ao aeroporto, onde havia apenas terrenos e pequenas quintas: «uma das diversões para a rapaziada do liceu eram longas explorações no Areeiro da época, vazadouro da cidade, de entulho (areia, pedras, terra) da cidade, aplainando ondulações do terreno, onde hoje é Alvalade. Para lá do Bairro Social do Arco do Cego não havia casas mas quintas isoladas e escassas. Patinhávamos com as botas de

---

<sup>946</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 199.

<sup>947</sup> *Idem.*

<sup>948</sup> *Idem.*, p. 198.

<sup>949</sup> Luiz Pacheco, «Os namorados», em *Exercícios de Estilo...*, p. 21.

<sup>950</sup> *Idem.*, p. 23.



borracha em lagunas improvisadas, atravessávamos charcos, incólumes. À ida ou à volta, estância no Palácio Galveias, Biblioteca Municipal, um mundo a descobrir».<sup>951</sup>

À semelhança de vários outros escritores, como Saramago,<sup>952</sup> Pacheco cita o tempo despendido na leitura dos clássicos em bibliotecas, neste caso do Palácio das Galveias. Esta forma de se narrar a si próprio está relacionada com a necessidade de encontrar um princípio de coerência e de linearidade na sua vida, que permita explicar a sua dedicação à literatura como algo vocacional. Sabe-se que as reflexões autobiográficas estão normalmente motivadas por um princípio de coerência e de unidade, são guiadas pela tentação de apresentar uma construção coerente acerca de si próprio. Em suma, um desejo de capturar o todo de uma vida através de uma fórmula que forneça a chave, a essência, a pulsão dominante, a estrutura organizadora, a lei íntima, o princípio primeiro ou o motor profundo de uma vida ou de uma personalidade, enfim, de um percurso individual. E. Kris e O. Kurz, no seu estudo sobre os temas recorrentes nas biografias de artistas, referiam como tópico característico da heroicização do artista e da sua construção vocacional, precisamente, a precocidade dos traços ou das disposições manifestadas sobretudo na infância mas também na adolescência (ligada à ideia da «criança prodígio»). Na verdade, a precocidade garante a interioridade (logo a autenticidade) de uma grandeza que, manifestada desde uma idade tenra, não pode ser resultado de uma inculcação exterior.<sup>953</sup>

O facto de isso acontecer não retira necessariamente a esse exercício a sua validade sociológica – e os actores não são totalmente desprovidos de sensibilidade para perceber as condições sociais da sua própria formação – apenas nos obriga a exercer alguma vigilância quando estudamos a posição e as tomadas de posição dos escritores na época em que fazem essas afirmações. E também, claro, a interpretar essas informações não como precursoras em termos de causalidade mas sim como sinais premonitórios que precisam de ser confirmados e reforçados em etapas posteriores da sua socialização.

Nas entrevistas em particular, onde os entrevistadores não escapam a essa tendência para conduzir o relato dos escritores (ou para o editar *a posteriori*) no sentido de fazer sobressair a coerência das histórias de vida, Pacheco era levado a remontar,

---

<sup>951</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 38.

<sup>952</sup> José Saramago, citado por Carlos Câmara Leme em «Os diálogos de Lanzarote: três dias à conversa com José Saramago», *Público*, 3 de Fevereiro de 1997, p. 22.

<sup>953</sup> E. Kris e O. Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 111-112.

quando não era sua iniciativa, a relação com a leitura e com a escrita o mais atrás possível, à infância ou ao início da adolescência: «não escrevia nada, rabiscava umas coisas no eléctrico, uns apontamentos. Mas gostava muito de ler. Lia tudo o que me vinha parar às mãos, mas gostava do Júlio Verne, do Salgari, essas coisas. Lia também o Herculano. Foi o José Augusto Cardoso Pires que me desempoeirou as leituras. Ele sabia inglês, lia, em directo, o Steinbeck, o Caldwell, o Sorayan – e escrevia cartas que, depois, formaram o seu livro de estreia, *Os Caminheiros*. Um livro mesmo bom. Até o Gaspar Simões gostou».<sup>954</sup> Entre as suas referências de leitura, ecléticas e caóticas como costuma acontecer na adolescência, incluía-se também um autor como Guedes de Amorim, em particular o seu primeiro romance, *A Aldeia das Águias*, Prémio Ricardo Malheiros, da Academia de Ciências, do qual recordava a «forte emoção que essa obra, lida na adolescência, me provocou. Ambientes rurais, transmitidos sem crueza mas também sem as pepineiras idealistas de um Júlio Diniz (o das *Pupilas*, claro); personagens encarados na sua humanidade ainda primitiva; conflitos do dia-a-dia, de que o Autor sempre consegue, numa prosa correntia e harmoniosa, extrair uma lição de fraternidade ou a força de uma Imanência que é a suma justiça».<sup>955</sup>

Na adolescência, Pacheco era essencialmente um frequentador de bibliotecas públicas (um hábito que manteve sempre), além do Palácio das Galveias, que ficava então no «fim de Lisboa», havia também uma outra biblioteca municipal, ao cimo da avenida Duque de Loulé, dois pousos certos do jovem leitor, que só mais tarde começou a comprar livros: «Tinha uma coisa que era o meu livro do mês: só comprava um livro por mês... na altura custavam à volta de 20\$00, 25\$00».<sup>956</sup> Nessa altura, Miguel Torga era um dos escritores que preferia: «Sábado, 10 de Junho de 1998, Dia de Camões e das Comunidades. Torga recebe 10.000 contos nos Açores das mãos do Marocas; eu recebi ontem 32 354\$00, por mérito cultural, e fiquei todo contente e sem inveja nenhuma do Torga, chacun a sa place e com o seu mérito. Até rejubilo: o Torga foi um dos ídolos da minha adolescência. Fiquei algumas vezes sem almoçar (lembro) para comprar o último livro dele surgido nas montras. Eu era um sequioso do Torga. (...) Mas – que fará ele aos 10 mil, com 82 anos?»<sup>957</sup>

---

<sup>954</sup> Luiz Pacheco, «Havia a Umbelina...», p. 25A.

<sup>955</sup> Luiz Pacheco, «Escrevendo de homem para homens», *Figuras, Figurantes e Figurões...*, p. 74.

<sup>956</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 197.

<sup>957</sup> Luiz Pacheco, *Provas de Vida* (diário de 8 de Março de 1989 a 24 Junho de 1990, 121 páginas manuscritas, inédito, arquivo da família).

Foi na biblioteca das Galveias que descobriu um segredo sobre o adolescente Cardoso Pires, uma malandrice que nunca mais esqueceria e que não se cansaria de relatar. Essa história revela-nos, uma vez mais, como a interacção de Pacheco com os entrevistadores tende a sublinhar a sua inclinação precoce para a literatura. Repare-se nesta sequência de uma entrevista que lhe foi feita: «P: E como é que tu te inicias como editor? R: No Liceu Camões, com o *Pinguim*. [...] P: Isso tudo revela uma tendência, uma vocação, se quiseses.»<sup>958</sup>

*O Pinguim* era um jornal que Pacheco tinha criado – nisso revelando o seu empenhamento em actividades intelectuais extra-escolares –, impresso num copiógrafo artesanal

de fácil construção, que os copiadores na época eram escassos e tinham de ser declarados na PIDE, tal o medo, as precauções! Um tabuleiro; gelatina; um ácido qualquer para não azedar a massa; tinta hectográfica [violeta] para os desenhos, fita de máquina idem para os textos. *O Pinguim*: direcção minha, desenhos de paginação do Manuel José Morgado, um caldense com muita queda para a escrita e o desenho, então hóspede em minha casa, hoje alta patente das Forças Armadas. Com quem tive pugnâncias à refeição, ele anglófilo, eu germanófilo dos quatro costados. São manias da adolescência. Convidei o Pires. Que me apresentava, dias depois, o seu primeiro original, *Aventuras do Mosquito Zig-Zague*, e me exigia pagamento dos Direitos de Autor, cinco tostões, prenunciava sua posterior intransigência, que perfilho, que um escritor português que receba menos de 20 por cento de percentagem sobre o preço de capa é um refinado filho de puta!<sup>959</sup>

O conto de Cardoso Pires «revelava imaginação, facilidade na escrita – qualidade que as redacções escolares do aluno nas aulas de Português [...] igualmente denotavam».<sup>960</sup> Foi numa dessas suas incursões pela biblioteca municipal do Palácio das Galveias, «por acaso fortuito e grande pasmo meu, que descobri a fonte do Pires, para o seu primeiro “original”: um álbum ilustrado de Virgínia de Castro e Almeida. Uma escritora infantil, estupidamente esquecida deixada esgotar pela Clássica dos irmãos Teixeira».<sup>961</sup>

Luiz Pacheco nunca mais se esqueceu da partida de Cardoso Pires e contou a história em várias entrevistas e em pelo menos dois textos, um deles intitulado «O Pires Aldrabão»:<sup>962</sup> «Quanto ao Pires ser um aldrabão era o que se dizia dele no Liceu

<sup>958</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 173.

<sup>959</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 38.

<sup>960</sup> Luiz Pacheco, «Premícias Literárias de um Grande Escritor», *Literatura Comestível...*, p. 102.

<sup>961</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 38.

<sup>962</sup> *Idem*, p. 37.

Camões, onde andámos os dois. Não fui eu que inventei isso».<sup>963</sup> Prova palpável do encarniçamento de Pacheco com Cardoso Pires é também uma carta que escreveu ao então editor das Publicações Dom Quixote, Nelson de Matos, onde relata outro episódio do convívio de ambos, quando tinham 15 ou 16 anos, na aula de canto coral, com o professor Silveira Pais, músico, compositor e organista. O pretexto foi o livro de entrevistas de Artur Portela a Cardoso Pires, publicado pela editora Dom Quixote, onde o autor de *O Delfim* referia o «ambiente concentracionário» no Liceu Camões: «Quando entrei pela primeira vez no Liceu Camões, a minha sensação imediata foi a de que estava a ser fechado num reduto concentracionário ou coisa semelhante. Os alunos andavam fardados da Mocidade Portuguesa e cumprimentavam os professores em silêncio e de braço estendido, à maneira fascista, como se tivessem sido privados de voz... Eu não tinha a menor ideia política daquele ritual, é evidente, mas pressentia uma certa humilhação, um certo enquadramento desumanizado naquilo tudo. Foi uma imagem que permaneceu em mim até muito tarde. O liceu repelia-me (ou eu repelia o liceu, vinha a dar no mesmo), e a minha tendência era compensar-me com uma vida exterior».<sup>964</sup>

As aulas de canto coral decorriam num pequeno pavilhão que dava para a rua Almirante Barroso, com os alunos sentados em bancos corridos. Cardoso Pires costumava sentar-se na primeira fila, de braços abertos sobre o encosto, «numa posição bastante indelicada. E tinha o hábito de fazer troça do velhote, aliás simpático, aéreo, nefelibata».<sup>965</sup> O melhor é ouvir a história relatada pelo próprio Pacheco:

Meu Caro Nelson, saiu ontem um *Letras y Artes*, com um dossier José Cardoso Pires e o Zé Augusto em technicolor que lhe acentua a cirrose na penca e ele fixa pose de estar a meter uma golpada do tamanho do chòpingue das Amoreiras. Ora, nestes últimos dias e noites gravei 4 cassetes (= 4 horas), fora uma 1ª parte quinté metia cantoria e conto-te já, para animar a malta da Dom Quixote [...].

No Liceu Camões, a fábula do *ambiente concentracionário*, os alunos fardados da Mocidade Portuguesa, fazerem a saudação fascista aos profs. e caladinhos, é uma treta que não podes avaliar, andaria a jogar (em 1936) ao berlinde em plagas algarvias.

Tais comportamentos, ninguém melhor os desmentiu que o Zé: brigão, sujo (alcunha: *o mais que todos*, é o mais sujo, porcalhão, cheiro a chulé DE TODOS, era o Zé, também conhecido pelo PIRES ALDRABÃO, título nos m/ Textos de Guerrilha – II, editados pela Livraria LER editora.

---

<sup>963</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 156.

<sup>964</sup> Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires...*, p. 25.

<sup>965</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: Monsenhor Fiadeiro», texto incluído em *Diário Selvagem*, entrada de 7 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

Sigo: havia aulas de Canto Coral. A performance, ali, era saber entoar *A Portuguesa* ou o hino da M.P. («Lá vamos, cantando e rindo», etc.). Mas quer o Padre Costa Nunes quer uma figura muito pacata, prof. Silveira Pais (morava no Rego) distraíam-se dos dois cantos oficiais, com melodias do nosso folclore tradicional. Uma das cantigas era:

O ladrão do negro melro

Toda a noite repiu-piu...

Ao chegar a madrugada

Deu às asas e fugiu.

Havia, junto do portão lateral, na Rua Almirante Barroso, pegado à antiga António Arroio (donde saíram o Pomar, Vespeira, Cesariny, Fernando Azevedo, António Domingues, etc.), um minúsculo pavilhão onde, por meio de um harmónio (*móvel*; i. é., não daqueles dos tocadores de feira), o Silveira Pais nos acompanhava a celebrar o *ladrão do negro melro*.

O *ambiente concentracionário* ali tinha um dos seus expoentes mais gravosos, cruéis: o Pires sentava-se na 1ª fila, todo esparramado, braços abertos, as botas a fumar esterco... a sorte do S. Pais era o volume do instrumento, que lhe servia de linha Maginot contra os eflúvios das meias piresas.

O Zezinho improvisava o último verso, sempre no rigor da disciplina, fascista e concentracionária, então vigente no Liceu Camões, no País todo. Eis a versão do Zé:

*foi prá puta que o pariu!*

Com as nossas vozes em cântico atrás do Pires; com os sons do harmónico entre Pais e Pires, o Prof., distraído – era um compositor falhado, professor de lições particulares, a casa pobretana (vi, fui lá, não sei já porquê), não topava a disciplina, o respeito *concentrado* daquele aluno, o da 1ª fila, cativado pelo fugitivo melro (o melro eu conhecia-o: em 1936 como 1991, tem o sobrenome de C. Pires, *capisce*, Nelson?)

Mas não há rapazes bons. Um de nós (teria sido o Pacheco malandrecado? – na verdade, a pose provocante do Zé Augusto metia-me raiva mas não só a mim: ao Liceu TODO) alvitrou: «hoje, calamo-nos todos no último verso da quadra».

Dito e feito. Quando chegou ao «...fugiu», apenas um vozeirão (do Zé) encheu o habitáculo orfeónico:

FOI PRÁ PUTA QU' PARIU!

Não carrego no quadro. Risada geral da malta, o Silveira Pais, a única vez em que o vi irado, braço estendido para o rufião da 1ª fila (algo *encalacrado* e compreende-se: não conseguira ocultar-se do seu acto, aliás, há 50 anos anda a repetir essa facécia), surpreso, encaralhado: RUA! seu grande ordinário!!! Pires foi-se, a sala arejou do seu chulé privativo marca Max Factor y Guano, Lda., e deixo esse cirrótico [...] <sup>966</sup>

Mais importante que a anedota da aula de canto coral é a questão da Mocidade Portuguesa e do conflito de interpretações entre Pacheco e Cardoso Pires. A MP era dirigida, à época, por um Comissariado Nacional cujas instalações funcionavam,

---

<sup>966</sup> Carta enviada de Setúbal para Nelson de Matos, datada de 19 de Abril de 1991 (inédita, manuscrita, arquivo da família).

primeiro e a título provisório, no Liceu Camões. Só depois, a 24 de Novembro de 1940, é que esses serviços foram transferidos para o Palácio da Independência, no Rossio. Pacheco, naturalmente, pertenceu à MP, participou em desfiles e concentrações com braços erguidos na saudação fascista e aí recebeu noções de enfermagem e de socorros de urgência num curso especializado ministrado no liceu Camões. Aliás, Pacheco considerava-se, na altura, germanófilo: «em plena guerra, [o Cónego Damasceno] punha-se a perguntar na aula quem era pelos alemães ou pelos aliados, só dois levantámos o braço, eu e um sacripanta (o mesmo que me convencera que na JEC havia livros a abarrotar e mesmo à mão do primeiro). Aquilo não me trouxe consequências, tão-pouco me esclareceu de quanto estava equivocado nas minhas simpatias todas elas platónicas [...]».<sup>967</sup> E se aderira à causa dos alemães era «porque me irritavam os tipos nos cafés a falar e em casa a ouvir BBC e a não fazerem nada. Estiveram sempre à espera que fossem os outros a mexer-se. Irritavam-me».<sup>968</sup> Ou: «Um dado pessoal, se me é permitido: sei diagnosticar uma das causas, irritações, do meu juvenil germanofilismo, inteiramente platónico também: em puto, dava-me raiva (e não era em minha casa) ver uns tipos a ouvirem o Pessa na BBC, e nas suas vidas serem pacatos cidadãos, à espera que a vitória dos Aliados fosse o fim do regime salazarista. Viu-se!».

Fosse como fosse, a visão retrospectiva de Pacheco sobre a influência da MP no quotidiano do liceu Camões era muito matizada:

Dá-me uma enorme vontade de rir o empolamento, o exagero... «organização totalitária», «fisionomia militarista e eminentemente política», organização fascista «para servir cegamente o ideário do Estado Novo», para «integrar a juventude no amor dos exercícios vigorosos», «rigoroso código disciplinar», «instrução pré-militar»... e, corolário disso tudo, virá a comparação com as juventudes hitlerianas, os balilas mussolinianos. Não esquecerei, agora, que seriam essas as excelentes intenções dos mandantes, da camarilha fascistóide e do próprio ditador Salazar que, nesse preciso ano de 1936, a dez anos de existência do Estado Novo, consolidava o seu poder no país. E muito mais, me quer parecer, através da criação do campo de concentração do Tarrafal, na ilha de Santiago, Cabo Verde, do que da fundação da MP. Em paralelo com o Tarrafal, papão terrível para os opositores do regime, a tal organização militarista, a Mocidade Portuguesa, era uma brincadeira de garotos. Apenas me posso abonar com a minha experiência pessoal. Entrei para o Liceu Camões, tive de me inscrever na MP como todos os meus colegas, andei por lá, iludido e baralhado, sem perceber nada. No meio familiar que era o meu, não me eram dadas nenhuma informação – nem a favor, nem contra. O meu pai, forreta exímio, não quis comprar-me a farda, gastar dinheiro não era com ele. Nem sei já como consegui a camisa, o bivaque... então as botas, o mais dispendioso, foi uma luta! Andei em marchas, humilhado e frustradíssimo, à paisana, perante colegas fardados a rigor, impecáveis e altivos. [...]

<sup>967</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem* (inédito, arquivo da família).

<sup>968</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 160.

Era aos sábados, pela manhã. Punham a gente em grupo, num círculo, espetavam uma varinha no chão arenoso do pátio e recomendavam atenção. Diziam: quando a sombra da vara for mais pequena, é meio-dia e indica o sul! Conhecimentos talvez úteis num deserto, mas ali todos traziam relógio de pulso e orientar-se com varetas espetadas no solo numa cidade como Lisboa era palerma. Como exercícios físicos havia ginástica elementar, marchas, acertar o passo, esquerdo-direito, e coisas assim. Lembro: no ginásio do Camões, um velho mestre ordenava SENTIDO!, tendo o cuidado de acrescentar «ponham-se direitos como eu»! Creio que ninguém ria por caridade; o sujeito era senhor de uma marreca, tão crescidinha, que lhe suplantava o cocuruto da cabeça.

E durante meses todo o esforço de aperfeiçoamento físico, de movimentação de massas se resumia, se repetia, em marchas pelo pátio, com uma finalidade exclusiva: o grande desfile pela Avenida da Liberdade, no 28 de Maio. Ou uma exibição no campo do Jóquei Clube, ao Campo Grande, uma grande concentração. E cantávamos o hino da Mocidade. Quem se lembra daquilo? Uma patacoada nada entusiasmante, com uma versalhada do Mário Beirão, e termos misteriosos, cito: «o som tremendo das tubas, clangor sem fim», etc.<sup>969</sup>

Pacheco nunca chumbou nenhum ano do liceu e era um aluno médio (teve apenas uma vez no quadro de honra), com excepção para as disciplinas de literatura portuguesa, onde costumava obter boas classificações, não raro as melhores da turma, e de matemática, onde teve más notas. Em 1943, concluiu o 7º ano, finalizando o Curso Complementar de Letras no liceu Camões, com uma média de 14 valores. O próximo passo seria universidade, porém, o pai disse-lhe que não podia continuar a pagar-lhe os estudos, que não tinha dinheiro para o pôr na faculdade: «Fiz o liceu no Camões até ao 7º ano e depois ele [o pai] disse-me: “agora não te posso dar mais”.»<sup>970</sup>

Aparentemente, o pai não pôde projectar no filho quaisquer ambições de ascensão académica, talvez porque não as tivesse, talvez porque, ao contrário do que acontece em meios sociais mais precários ou humildes, a condição de partida daquela família com «património cultural» não tornava necessário e inevitável o recurso à formação académica. Fosse como fosse, com ou sem ambições de proporcionar ao filho uma educação superior, a verdade é que não fizera os sacrifícios necessários, ao nível dos recursos económicos, para proporcionar ao filho a frequência universitária. Não pôde assegurar uma maior duração e regularidade aos estudos do filho, nem parece ter alimentado especialmente a esperança de alcançar, por intermédio do filho, aquilo que ele próprio não tinha conseguido alcançar. Terminar um curso não era, pelos vistos, suficientemente importante. Em suma, Pacheco não podia aspirar a um futuro académico melhor que o do pai, a conseguir aquilo que ele não conseguira: ter um

---

<sup>969</sup> Luiz Pacheco, *Prazo de Validade...*, pp. 93-96.

<sup>970</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 51.

diploma. O problema que se lhe colocava era pois como ajustar as esperanças subjectivas às possibilidades objectivas? A solução que Pacheco encontrou mostra que tanto o ambiente familiar como a frequência (particularmente dinâmica) do liceu Camões, com um ensino fundado numa cultura humanista e um programa de latim que gozavam de excelente reputação, em parte graças ao quadro docente, com professores prestigiados no campo cultural – por exemplo, A. do Prado Coelho ou Câmara Reis (director da *Seara Nova*) –, integrando um grupo de colegas que reforçaram mutuamente os respectivos interesses pela literatura, tanto que Pacheco criou e editou, nessa época, um pequeno jornal literário onde os amigos pudessem publicar os seus primeiros passos na escrita, mostra, dizíamos, que ele tinha interiorizado grandes esperanças subjectivas no seu próprio desenvolvimento intelectual, que tinha criado grandes expectativas na sua aprendizagem cultural: «eu quis continuar e continuei mais um ano como aluno-fantasma».<sup>971</sup>

A perspectiva de deixar os estudos não lhe agradara. Assim, porque queria frequentar a Faculdade de Letras, e com o objectivo de não interromper o ritmo dos estudos, Pacheco foi falar com o professor de latim, João de Brito, e perguntou-lhe se o deixava assistir às suas aulas durante aquele ano. Em relação a literatura portuguesa, como Câmara Reis se reformara nesse seu último ano do liceu, Pacheco pediu o mesmo à professora de português, Celeste Pereira Rodrigues, a qual, no último período, como preparação para o exame de admissão à faculdade, lhe deu também explicações de Latim avançado (Cícero, Tito Lívio) e de francês. Apesar de só ter duas aulas por dia, às vezes menos, foi um ano intenso de estudo e de trabalho. De estudo, porque nos tempos livres frequentou regularmente a biblioteca das Galveias, o que lhe permitiu ler toda a obra de Gil Vicente (em português e em castelhano), de Fernão Lopes, de Garcia de Resende, entre outros. De trabalho, porque também deu explicações particulares, de latim, de francês e de português, o que lhe permitia amealhar algum dinheiro e não esquecer o que aprendera nas aulas. Não só esse ano foi importante como uma espécie de «estágio» antes dos exames para a universidade, como também o estatuto de «aluno-fantasma» apresentava uma vantagem adicional, já que, tendo problemas de visão, ficava sempre na carteira da frente, junto ao quadro, e vivia no pavor de ser chamado pelos professores para responder a alguma pergunta. Nesse ano, só assisti às aulas, não intervinha, era como se não estivesse ali: «Aprendia e ensinava. Foi um ano magnífico.

---

<sup>971</sup> *Idem.*



Não me faziam perguntas, o que era ótimo, porque eu era um aluno muito nervoso, gaguejava quando me perguntavam alguma coisa. Nesse ano só registava e ouvia».<sup>972</sup>

A decisão e a iniciativa de Pacheco vêm demonstrar a força das predisposições inculcadas pelo seu meio familiar, principalmente pela incorporação do modelo paterno, e pela frequência do liceu. Confrontado com o desfasamento entre as suas ambições culturais e as possibilidades efectivas de a família as realizar, Pacheco não desistiu e entrou na faculdade. Apesar de a família não ter possibilidades objectivas de financiar a sua frequência universitária, o facto de Pacheco se ter esforçado tanto, insistindo no desejo de desenvolver as suas competências culturais, mostra como as disposições adquiridas antes eram suficientemente fortes. Um *habitus* adquirido em família como o de Pacheco é sem dúvida uma condição favorável ao surgimento de um futuro leitor ou de um potencial leitor assíduo, mas não chega. Para dar origem a esse tipo de leitor, com uma prática sistemática de leitura, esse *habitus* precisa de ser confirmado e actualizado por experiências socializadoras posteriores. Isso tanto é assim que há casos de indivíduos com fracas disposições culturais de partida que se tornaram grandes leitores, e o inverso. Assim, segundo Bernard Lahire, os dois factores fundamentais para percebermos o *habitus* são a precocidade e a omnipresença (no sentido de permanente actualização).<sup>973</sup>

Ora, graças a essa espécie de «8º ano», Pacheco obteve óptimos resultados nos exames de admissão à Faculdade de Letras, que lhe permitiram inscrever-se no ano lectivo de 1944-1945 no curso de Filologia Românica sem pagar propinas: as classificações elevadas isentaram-no durante o primeiro ano. Se a socialização familiar e liceal já lhe tinha produzido um *habitus* durável, onde se incluíam algumas práticas intelectuais e de estudo, aqueles resultados vieram aumentar, ainda mais, a sua consciência relativamente ao valor social da cultura e à importância de manter uma relação com o saber.

A Faculdade de Letras de então, «*saudavelmente instalada no velho Convento de Jesus* (a única Faculdade do Mundo por onde se entrava a descer...)»,<sup>974</sup> era mista, ao contrário dos liceus. Segundo Pacheco, esse convívio reduzido entre sexos repercutia-se depois na integração dos estudantes no meio universitário: «Não sei como

---

<sup>972</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>973</sup> Bernard Lahire, «Patrimónios individuais de disposições. Para uma sociologia à escala individual», *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 49, 2005, pp. 11-42.

<sup>974</sup> Luiz Pacheco, «Oliveira Martins, o historiador em foco», *Gazeta de Palmela*, 5 de Maio de 1995, p. 9.

Letras é agora, mas no meu tempo era uma merda: seis rapazes que nunca tinham lidado com raparigas no meio de não sei quantas. Eu pedia um lápis emprestado e elas ficavam todas coradas, deixavam cair o lápis».<sup>975</sup> De resto, entre os colegas de faculdade, Pacheco destacava Mário Soares, Maria Barroso, Artur Ramos, Helena Portugal e «o Urbano [Tavares Rodrigues], que ia comigo às putas para o broche».<sup>976</sup> De facto, o álbum de finalistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa do curso de 1942-1946 mostra-nos uma composição essencialmente feminina. Por exemplo, em Filologia Românica a desproporção é de 26 mulheres para oito homens; em Germânicas era de 15 para zero.<sup>977</sup>

Após esse choque inicial, a faculdade revelar-se-ia uma «desilusão». Os professores, além de faltarem muito – «eu ia lá, eles não iam» –, «eram de uma frieza. O bibliotecário era um gajo muito bêbado. Era tudo um ambiente chato. Desgostei-me e comecei a não ir».<sup>978</sup> Por exemplo, o ensino de História

era quase grotesco. Os Mestres que nós deveríamos ter (Jaime Cortesão, Vitorino Magalhães Godinho, por ex.) andavam Lá Fora, emigrados ou exilados, a ensinar. Na cadeira de História de Portugal e na dos Descobrimentos, tive um professor, o Manuel Heleno (diziam-no ilustre administrador de um Banco), facho encartado e convicto. Ocupava-se meio ano de aulas a discorrer sobre as raízes de Portugal, os lusitanos e antighalhas dessas; como aluno voluntário, eu assistia pouco às aulas mas tive de gramar os livros do Mendes Correia, do Damião Peres; para o *Portugal Contemporâneo*, para a *História de Portugal*, do Oliveira Martins é que ninguém me chamava a atenção, a curiosidade juvenil, a meditação crítica.<sup>979</sup>

Fosse por isso ou por outras razões, a realidade é que Pacheco foi um aluno bastante irregular. Tanto obteve notas excelentes, como a Latim (durante a universidade continuou a ganhar dinheiro com explicações de latim), como absolutamente medíocres, caso do Grego Elementar (cadeira ministrada pelo Padre Pinto de Carvalho), em que teve zero, por não ter sequer entregado o teste, «nem o alfabeto aprendi».<sup>980</sup> Além de Língua e Literatura Latina, Pacheco completou duas cadeiras de francês, língua (15 valores) e literatura (16 valores), que eram dadas pela professora Elza Fernandes Pacheco Machado (já falecida, então casada com José Pedro Machado), classificações obtidas essencialmente pelo seu «poder de raciocínio», já que num dos exames nem sequer

---

<sup>975</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, pp. 169-170.

<sup>976</sup> *Idem*, p. 169.

<sup>977</sup> AAVV, «Nós fomos assim. Os finalistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa», Lisboa, Oficinas de S. José, 1946.

<sup>978</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 170.

<sup>979</sup> Luiz Pacheco, «Oliveira Martins...», p. 9.

<sup>980</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 169.

conseguira identificar texto para análise, tão-pouco o seu autor; a cadeira de História de Portugal (que completou no 2º ano); e Literatura Portuguesa, a cuja dissertação Vitorino Nemésio atribuiu 18 valores.

Nesse ambiente universitário pouco estimulante, com professores faltosos e na sua opinião pouco comprometidos com o ensino, havia exceções. Entre as quais, precisamente, Vitorino Nemésio (bem como a sua assistente, Andrée Crabbée, «minha inesquecível professora na Faculdade de Letras de Lisboa»),<sup>981</sup> sobre o qual escreveu posteriormente de forma bastante elogiosa:

o que mais me impressionou nele e, creio, perdura: o cronista, o Professor, o historiador de *A Mocidade de Herculano*, que li ainda no liceu, decerto por indicação de Câmara Reis.

Nemésio foi meu professor na Faculdade de Letras de Lisboa, aí pelos anos 40. Era um mestre maravilhoso. Eram aulas impagáveis. Estão vivos bastantes alunos seus que o podem atestar, cito dois discípulos dilectos, distintíssimos, o David e o Urbano, eternos áulicos nemesianos. Fixar, resumir uma dissertação escolar de Nemésio num curto sumário era impossível. Ele podia começar falando de Racine e, em associações tipo «cadavre exquis», acabar descrevendo os fusíveis do quadro eléctrico da sala. Nemésio encadeava num aliciante gorgheio poético, pleno de fantasia e achados belíssimos de vocabulário, imagens, comparações. Tudo naquele sotaque, melopeia pausada, de açoriano de treze gerações. Palestrante arvéola, esvoaçando de tema em tema, numa alegre exibição de improvisador repentista [...]. Será por tal que estimo sua memória, o recorde com saudade? ou é do juvenzinho universitário, eu, a tantos e tantos anos distanciado, que estarei inda seduzido?<sup>982</sup>

Embora a faculdade contasse com uma população docente de prestígio, isso não queria dizer, porém, que estivesse de acordo com uma certa prática académica, segundo ele alimentada pelo próprio Nemésio, onde o professor promovia alguns alunos não apenas pelo seu mérito mas também pela sua postura de subserviência, por motivos de interesse profissional, em relação ao mestre.

Nas palavras de Pacheco, quem Nemésio

apoiou muito foi os punheteiros do Urbano [Tavares Rodrigues], um calão, e do David [Mourão-Ferreira], nunca mais o largaram, a vida literária e académica deles foi feita à base do Nemésio. Quando o Nemésio foi convidado para director de *O Século*, com ordenado e automóvel, pôs duas condições, o David como secretário e o Urbano como chefe de redacção. Não quiseram, mandaram-no à merda. Ou seja, trinta anos depois, mais ou menos, ainda estava o Nemésio a amparar os dois filhotes. Aí não é currículo, é lábia. O Urbano foi publicado na Bertrand porque o Nemésio era administrador, e o Nemésio também foi publicado na Bertrand.<sup>983</sup>

<sup>981</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – I*, Lisboa, Ler, 1979, p. 72.

<sup>982</sup> Luiz Pacheco, *Diário Económico*, 23 de Agosto de 1995 (incluído em isto *de estar vivo*, pp. 31-33).

<sup>983</sup> Luiz Pacheco, testemunho pessoal, 17 de Agosto de 2001.

Isso nunca aconteceu com Pacheco porque nem o professor o quis conhecer, nem ele foi ter com Nemésio: «Nunca dei graxa ao Nemésio, como o David e o Urbano. Eram uma espécie de pagens dele. Montaram-se nele».<sup>984</sup>

Em resultado dos altos e baixos nas suas classificações, Pacheco perdeu o direito à isenção de propinas no 2º ano e a partir de certa altura deixou de ligar à Faculdade, nunca tendo completado, na verdade, nenhum ano da licenciatura, isto apesar das sucessivas inscrições no curso até 1956-57, sem nunca ter prestado provas. «Da faculdade eu não saí, porque quase não cheguei a entrar»,<sup>985</sup> resumiu mais tarde a sua experiência no ensino universitário. Mas se Pacheco não terminou o curso não foi apenas por causa do ensino universitário em si ou dos próprios professores. Havia razões, digamos assim, mais poderosas: «desnorteei-me com umas saias e não acabei o curso».

### 5.1.3. Actividade profissional

Por questões sentimentais ou outras, a verdade é que a pouca intensidade colocada, pelo pai, nas disposições transmitidas, parecia contradizer a sua força aparente antes demonstrada: também Pacheco desistiu do curso. Com a entrada, aos vinte anos de idade, em 1945, através de Eduardo Scarlatti – o pai mobilizara o seu capital de relações com pessoas do meio cultural para conseguir a sua colocação –, como estagiário da Inspeção dos Espectáculos, Pacheco parecia reproduzir, quase a papel químico, a trajectória do pai, tornando-se, também, funcionário público.

A Inspeção dos Espectáculos ficava no mesmo edifício do antigo Ministério do Interior, no Terreiro do Paço, este no primeiro andar, por cima da esquadra da polícia, aquele no 2º andar. Circunstâncias especiais, segundo ele, tinham-no forçado a aceitar esse trabalho: «Estas coisas acontecem de repente, por necessidade. Por exemplo, fui parar a agente fiscal da Direcção-Geral de Espectáculos sem nunca ter pensado nessa. Tinha o processo da rapariga, precisava de ter dinheiro e o primeiro emprego que descortinei foi esse...».<sup>986</sup> Começou a ganhar 600 escudos, o que

mesmo para a época (anos quarenta) era uma merda. Com uma diferença importante: ser funcionário público, então, dava muita calma e segurança. Dizia-se: pouquinho mas

---

<sup>984</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 201.

<sup>985</sup> *Idem*, p. 169.

<sup>986</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 106.

certinho, emprego estável para o resto dos dias, até aos 70 anos da reforma – e havia quem aguentasse!<sup>987</sup>

Pacheco referiu-se em diversas ocasiões ao ambiente que se vivia naquela repartição pública:

Estava dentro da engrenagem. Trabalhava na Inspeção-Geral de Espectáculos. Era funcionário público com uma função altamente política: dar entrada à correspondência. Só tinha de escolher a que entrava e a que não entrava. A que eu rasgava automaticamente, a que ia para as gavetas, a que deixava passar... tudo com quatro, cinco dias de atraso. Ia para lá às oito, estavam as mulheres da limpeza, às nove e meia chegavam os meus colegas e eu saía à hora de almoço, e não ia lá todos os dias. Havia um dia que me dava para ser exigente... Aquilo era uma repartição maluca. Os tempos eram malucos. Caí ali como um idiota. A nossa repartição era no Ministério do Interior, no Terreiro do Paço, supostamente tinha de se picar o ponto mas ninguém o fazia. Assinava-se um dia para o mês todo e ficava resolvido. Aquilo era do piorio.<sup>988</sup>

Portanto, o trabalho de Pacheco consistia, inicialmente em arquivar processos de cinema, de teatros, de distribuidoras, requerimentos de sociedades recreativas para os seus bailes, etc. Só depois, como funcionário da Inspeção dos Espectáculos, é que Pacheco teve direito a um cartão de livre-trânsito para cinemas e teatros, com duas excepções: «A Inspeção dos Espectáculos não metia o bico no Teatro Nacional nem no S. Carlos, ambos dependentes do Ministério da Educação Nacional. Aquele era uma coutada feudal e permanente da Dona Amélia e familiares. A concessionária Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, era “vigiada” por um comissário do Governo, geralmente um compincha porreirão, com amásia no elenco. Assim, a Inspeção não interferia nas peças levadas à cena no Nacional, naquele espaço selecto e sempre bafiento, segregado, tradição que, ao que parece, já retomou».<sup>989</sup>

Na verdade, tratava-se de um trabalho que apesar de não corresponder às suas mais íntimas aspirações profissionais e intelectuais, também apresentava as suas vantagens:

Pois é: nem sempre se acerta com o emprego, a função que estaria, desde a juventude, na mira do nosso horizonte, no mais íntimo dos nossos sonhos; a vocação, o modelo de vida desejados, a necessidade não tem lei. As circunstâncias são poderosas, condicionam, determinam vidas. [...]

Nada de lamúrias. E vendo bem, à distância confortável, consoladora do correr dos anos, apenas me posso felicitar. Tive a dita de lidar, de perto, com o pessoal mais interessante que existe, a malta do Espectáculo. Desfrutei o raro privilégio, a vê-los

---

<sup>987</sup> Luiz Pacheco, «Fiscal de Espectáculos. RICA VIDA!», *Figuras, Figurantes e Figurões...*, p. 48.

<sup>988</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 138.

<sup>989</sup> Luiz Pacheco, «Censura & corrupção», *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 129.

actuar e sempre de borla, e a conviver com eles, actores, empresários, cantores, fadistas, nomes grandes do toureio, do circo, da música.<sup>990</sup>

Por exemplo, foi nessas funções que conheceu Natália Correia, quando a escritora fora ali tratar da papelada para legalizar o Cine Jade, de Ponta Delgada, precisava de umas licenças ou da aprovação da planta para uma esplanada. Estava-se em 1946 ou 1947, Pacheco ocupava o seu lugar na Inspeção quando viu entrar Natália Correia:

Tínhamos uma pequena biblioteca colectiva, era então uso generalizado na Resistência: em repartições, bancos, etc., mediante uma pequena quota mensal, compravam-se livros caros e/ou de preferência proibidos, edições brasileiras, e iam passando de mão em mão. Pois alvitrei que se comprasse *Anoiteceu no Bairro*, romance e, creio, estreia literária da Natália, que mais tarde ela deixou de mencionar no rol de Obras do Autor [...]. Comprou-se *Anoiteceu no Bairro*. E da próxima visita que a Natália fez à Inspeção, com grande espanto seu e o mais jovial, quase infantil sorriso que lhe vi, lho apresentámos e pedimos para autografar o livro.<sup>991</sup>

Natália Correia tornar-se-ia depois uma das relações mais próximas de Pacheco dentro do meio literário: editou-lhe dois livros na Contraponto, criou juntamente com ela e com Manuel de Lima um pseudónimo colectivo – Delfim da Costa –, que assinou vários folhetos, muitos deles projectados e concebidos na residência dela. Uma das pessoas que frequentou a sua casa, que ficava na rua Rodrigues Sampaio, por cima da pastelaria Smarta, foi o advogado António Maria Pereira, que a descreveu como

o único salão literário de Lisboa, onde iam escritores e pintores como o Almada, Cesariny, Manuel de Lima (também uma personagem fascinante, mais contemporizador com os valores estabelecidos, apesar de tudo), João Gaspar Simões, Luís Francisco Rebelo, Cardoso Pires. Reuniam-se por razões de ordem intelectual e cultural, mas também por uma outra razão muito comezinha: para comer. Porque a Natália tinha sempre lá que comer. Lembro-me de um dia ter reparado que naquela gente toda havia muitos que, quando a Natália dizia «vamos comer», ficavam com os olhos a brilhar com uma intensidade extraordinária. Muitos não tinham onde comer. O Pacheco fazia parte dessa categoria, tinha dificuldades financeiras. A Natália, como também era uma contestaria, gostava muito dele, reconhecia-lhe valor literário. Reuniam-se contestatários mas também dois ou três da situação, como João Amaral, que foi deputado e era amigo do Salazar, mas que era também um dos admiradores da Natália. Apesar disso, o ambiente geral era de contestação ao regime, excepto esses elementos.<sup>992</sup>

Num dos seus textos, Pacheco descreveu com ironia as condições excepcionais daquela casa:

---

<sup>990</sup> Luiz Pacheco, «Fiscal de Espectáculos...», *Figuras, Figurantes...*, p. 48.

<sup>991</sup> Luiz Pacheco, *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, 1995, pp. 23-24

<sup>992</sup> Entrevista gravada com António Maria Pereira, Lisboa, 4 de Agosto de 2002.

E a mesa?! frigorífico atestado sempre, uma cozinha como poucas! talvez a melhor cozinha do Império, olé! naquela casa nunca faltava o belo faisão dourado, embalsamado de trufas... Petiscos de arromba! [...] E os vinhos?!... Velho-Reno, Xerez, Champanhe. E do melhor. [...] Convidaram-me uma vez e fui lá. Festa magnífica, magnificante! Ambiente intelectual e artista dos mais escolhidos. Ali eram convidados todos os espíritos cultos ou quejandos, as celebridades de passagem por Teruel, a nata das natas, e passavam-se horas em transes de espiritualidade e beleza, por exemplo, em curiosos fascinantes debates sobre o que é o Amor. Vede, senhor, que galanteria: bebendo os vinhos mais excelsos, saboreando pitéus de estucha servidos por criados com libré do Império e ouvindo a anfitriã recitar [...].<sup>993</sup>

A casa de Natália Correia era tão grande, que a sala onde se reunia toda aquela gente, com as paredes forradas de estantes repletas de livros, era apenas uma das suas 17 divisões. Condições privilegiadas para criar uma via de comunicação muito próxima entre os intelectuais, algo que era frequente na época: para além das tertúlias em casas de particulares, as redacções dos jornais e os cafés públicos (como veremos mais adiante) eram também locais de intensa sociabilidade cultural. Ali se realizaram reuniões da oposição, «se tomaram deliberações e travaram contactos da mais alta importância e sob o constante perigo de aparecer a celerada PIDE. Sou testemunha material de alguns desses encontros»;<sup>994</sup> e ali se chegaram a reunir, também, escritores estrangeiros, como Henry Miller: «naquele tempo [1959], uma das suas tendências era coleccionar celebridades no seu “salão”. Ali tive o gosto de conhecer o Ionesco, o Henry Miller e muitos outros nomes grandes, de passagem por Lisboa. Era um “salão” cosmopolita a sério e as virtualhas, os vinhos deliciosos que vinham do Hotel Império honravam a gentileza dos anfitriões, a Natália e o esposo, o meu grande Amigo Alfredo Machado».<sup>995</sup>

Assim, além de o terem introduzido no meio intelectual, teatral e dos espectáculos, um aparelho de sociabilidade importante, familiarizaram-no com o ambiente nocturno e boémio da Lisboa das décadas de 1940 e 1950:

Entrei para a Inspeção dos Espectáculos com vinte anos, inteiramente infantil, ingénuo, dos meandros de uma repartição pública maluca, onde surgiam diariamente casos estrambólicos, reflexo de um submundo boémio – coristas, fadistas –, que a Censura e os rigores do fascismo lusitano mal podiam (ou: não sabiam) conter. A vida nocturna lisboeta, nos anos quarenta ainda com o centro de diversões no Parque Mayer, era uma feira popular. Um escape para as agruras do regime, se preferem, o cartão de livre-

---

<sup>993</sup> Luiz Pacheco, «Exercício de Estilo ou O Caso das Donas e Donzelas Arrebatadas», *Exercícios de Estilo...*, pp. 83-84.

<sup>994</sup> Luiz Pacheco, «Um aniversário a não ignorar», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 23 de Agosto de 1983, p. 19.

<sup>995</sup> Luiz Pacheco, *memorando mirabolando...*, p. 11.

trânsito uma das vantagens daquele empregozito pelintra, dando entrada grátis em todos os espectáculos, teatro, cinema, dancings, toiros, bola não me desvairou.<sup>996</sup>

Segundo Pacheco, a «Inspeção dos Espectáculos não era um organismo inocente, nem decerto simpático. Exercia a Censura (nos teatros, no cinema, em letras de fadinho rude). Foi o braço executivo de ordens *de cima* (a Presidência do Conselho) de má-memória, odiosas».<sup>997</sup> Mesmo assim, a imagem com que ficou da censura era ligeiramente diferente, uma instituição segundo ele bastante mais inofensiva, descoordenada e, por isso, menos efectiva e implacável do que aquilo que alguns pensam, ou seja, «as pessoas têm uma ideia muito deturpada e exagerada do que era o regime censório e comercial. Não era uma coisa assim opressiva...».<sup>998</sup> Isto com excepção de dois períodos, segundo ele, em que aí sim a censura apertou e não era para brincadeiras: durante a Guerra Civil de Espanha e durante a Guerra Colonial. De resto, à parte esses dois momentos, não só os censores «eram todos uns idiotas na altura em que lá estive»,<sup>999</sup> como a própria carência de meios faziam com que o raio de acção da censura tivesse muito menos alcance:

A engrenagem repressora estava montada, é certo, mas num longo período, pelo menos de 1945 a 1958, posso testemunhar [...] que apresentava muitas carências, quer de pessoal habilitado ideologicamente para as acções de Censura prévia, quer de pessoal encarregado da posterior acção fiscalizadora. E digo-o por uma razão simples: naquele período, tive largas e quotidianas oportunidades de verificar o funcionamento dessa engrenagem *por dentro*, pequena peça ao seu serviço e, às vezes, em seu voluntário e premeditado des-serviço. Com efeito, a partir de Janeiro de 1946, data em que por nomeação ministerial (só a escolha, do então ministro da Educação Nacional, Prof. Caeiro da Mata, conhecido pelo «Dr. Sim-Sim», podia, por si, caracterizar o ambiente de opereta ali dominante) tomei posse do cargo de agente-fiscal da Inspeção dos Espectáculos – ao todo 6 (seis) agentes para Continente e Ilhas, nem desempenhando senão muito mais tarde, aí por 1955, funções de fiscalização mas trabalhando como «mangas-de-alpaca», por escassez de pessoal –, e tenho e mantereí, com provas, e episódios, sendo preciso, que, do ministro ao mais ínfimo servente ou ordenança, a barafunda, a ineficácia de leis, regulamentos nada nada de comum aparentavam e agiam como *uma diabólica teia de inspectores*, caso para nos regozijarmos sem dúvida nenhuma. Para ficarmos no convencimento, pelo menos, que qualquer Censura, por enormes malefícios que cometa, irremediáveis e, afinal, inúteis e estúpidos para a causa que pretendiam preservar, apresenta sempre brechas.<sup>1000</sup>

Além da falta de meios materiais e humanos, havia ainda a corrupção dentro da própria inspecção e também a nível local:

<sup>996</sup> Luiz Pacheco, «O Óscar», *Diário Económico*, 27 de Março de 1996, p. 10.

<sup>997</sup> Luiz Pacheco, «Fiscal de Espectáculos...», *Figuras, Figurantes...*, p. 48.

<sup>998</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 138.

<sup>999</sup> *Idem.*

<sup>1000</sup> Luiz Pacheco, «A castração censória», *Textos de Guerrilha – 2...*, pp. 126-127.



éramos apenas seis agentes-fiscais para Continente e Ilhas, durante anos nunca saímos em serviço porque à mingua de pessoal desempenhávamos em Lisboa tarefas de secretaria. Posso mesmo acrescentar: nem convinha que houvesse fiscalização. A corrupção geral, os interesses criados levavam a resolver muita coisa *em família*. [...] quem representava a Inspeção por esse País fora? Os delegados eram, no concelho sede de um distrito excepto Lisboa, o secretário-geral do Governo-Civil; nas Câmaras, o chefe de secretaria. *Sem remuneração fixa*, apenas recebiam gratificações pelas vistorias. Atente-se: na maioria dos concelhos, havia duas autoridades paralelas e, não poucas vezes, opostas, o Presidente da Câmara e um seu subordinado, o chefe de secretaria, que em tudo o que se referia a espectáculos públicos, era senhor absoluto, não dependia do outro.

Quando, por meados dos anos 50, começámos a fazer serviço de fiscalização na Província, depararam-se-nos estupendas surpresas: cinemas com anos de actividade dos quais não havia na Inspeção nem cheiro; conluíus a nível local que detectávamos mas não podíamos autuar, devido ao caciquismo, influências políticas ou potentados económicos. Tudo se conjugava para multiplicar arbitrariedades, ilegalidades, na sua maioria traduzindo o obsoleto de disposições governamentais centralistas, ineptas e inócuas, por carência de fiscalização e máquina repressiva – não o lamento, constato.<sup>1001</sup>

Por isso,

quando oiço falar da Inspeção dos Espectáculos como organismo repressivo, não posso conter um assomo de impaciente irritação. Por exagero. Por ser uma acintosa calúnia. [...] Quando passou para a tutela do SNI, anos depois, terá ficado mais radicalizada mas não mais politizada: o nosso Inspector, filho do general Vicente de Freitas, pertencia a uma militar subjugada ideologicamente ao salazarismo. [...] É claro: a Inspeção incomodava. Cortava. Suspendia. Obedecia a ordens *de cima* – por vezes antipáticas, disparatadas, obnoxias. O Inspector tinha de cumprir. Mas cumpria nos limites de uma urbanidade e clemência, de uma simpatia pessoal e largueza de vistas que apenas aqueles que se assustavam com a brusquidão dos gestos e a bruteza da fala se poderiam iludir.<sup>1002</sup>

Na Inspeção, como pelas mãos dos funcionários passavam, sem grande controlo ou vigilância, centenas de escudos em selos fiscais, tinha-se montado ali um esquema ilegal de venda de selos falsificados. Durante algum do tempo em que ali trabalhou, Pacheco fez parte desse grupo, que se fartava de ganhar dinheiro: «uns 100 deviam saber disso em Lisboa. Um mudava de fato todos os meses, outro andava com um cachucho, outro comprava um carro, outro ia às putas. Tinham vícios, amantes para sustentar».<sup>1003</sup> A forma como os selos eram falsificados foi narrada pelo próprio em diferentes entrevistas e textos:

Operávamos só com selos fiscais. [...] Matéria-prima não faltava. Selos a granel, colados em papelada oficial que servia uma vez (quando servia) e só isso, depois arquivada a criar poeira. Burocracias, burocracias! Mas nós, os ratos, estávamos lá.

<sup>1001</sup> Luiz Pacheco, «Censura & corrupção», *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 128.

<sup>1002</sup> Luiz Pacheco, «O Óscar», *Diário Económico*, 27 de Março de 1996, p. 10.

<sup>1003</sup> Testemunho pessoal de Luiz Pacheco, 17 de Agosto de 2001.

Rasgávamos os papéis, dava-se uma banhoca ao selo que largava facilmente das costas o gabão onde estivera pegado e também perdia a cola; vistos por um leigo não fazia quase diferença. E o efeito funcional, depois, era o mesmo: colavam-se noutros papéis e entravam numa rotina de circulação. E as assinaturas, as datas que os teriam inutilizado?

Um frasquinho de safa-tintas ou lixívia, com uma pincelada de ternura (ai não!) e novo banho punham-nos como novos. A nossa raiva (ou desespero, como se queira entender) eram os carimbos, os datadores de tinta de óleo, principalmente as esferográficas... mas nesse tempo, e isto aconteceu ainda antes de eu ter nascido, é preciso que se note, as esferográficas não tinham o uso generalizado de hoje. Eram a exceção. Cavalheiros de posses ou plebeus sem vaidades usavam Conklins, Parkers 21, 51 ou imitações japonesas baratas.

Duas lambidelas do safa-tintas e os traços sobre o selo iam-se. Limpinho. Bem: a cor natural do selo também empalidecia, se alterava. Casos houve que a gente (a rataria) achava preferível não insistir: era abuso ou demasiada imprudência. Concedia-se então aos tais a reforma. Mandavam-se para a pia da retrete, com um impiedoso saudoso badalar no autoclismo. Que descansassem em paz. [...]

Isto durou anos. Mas apanhámos um grande susto. Explico: na mansão havia várias confrarias ou associações secretas (eufemismo; mas soa menos mal que *quadrilha*) a funcionar e cada qual tinha a sua missão específica. Sabíamos ou suspeitávamos uns dos outros, mas amigo não empata amigo e não abríamos boca. Pra quê?! O proveito era grande e o exemplo vinha de muito alto. [...] Mais cobiçada que tudo era a chamada bolsa ou *saco azul*, oh tesouro dos tesouros, nunca o vi. Deixá-lo. A minha associação já me dava muitas ralações.

A certa altura apareceu um juiz-síndico. Ia fazer uma sindicância. Mas logo de início pediu um salvo-conduto para ver de borla corridas de toiros e outros espectáculos circenses. Para ele e outro para o secretário. Foram concedidos. Estava ali para se ralar. Fazia-se de lucas. Mas continuaram o trabalho de fiscalização.

Congeminei um plano: avisar de quanto se passava o Rato, Inspector-Geral, que era menos comilão que os mais, dado que já velhote e que não precisava, essa é que é essa!..., casara com uma ratinha muito muito rica que lhe trouxera bom dote. Perfilei-me diante da toca dele. E em voz calma, sem pontos nem vírgulas, jogando tudo pelo tudo, fiz o meu relatório «top secret» e detalhado. Do nosso geral pavor por causa do Juiz-Síndico. Do que se passava nas várias associações do meu conhecimento e na minha, ora exagerando pessimismos ora aliviando onde não me convinha. E fazendo-lhe notar os perigos em que ele, como Inspector-Geral, incorria, essa a minha mais forte cartada. [...] E, depois, antes que ele voltasse a si do espanto, pus-lhe diante da venta inspectora o rol das medidas concretas a tomar, as urgentes, imediatas. E larguei numa corrida para a minha toca, onde parei mais aliviado da consciência mas ofegante da asma.

Feito. O Juiz-Síndico foi (ou fingiu-se) ainda mais distraído. [...] talvez contenha uma moralidade, esta: *nunca ponhas um queijo ao pé dos ratos que ele é bom de roer.*<sup>1004</sup>

Quando em Julho de 1956 foi promovido de agente de inspecção da Direcção-Geral de Espectáculos a terceiro-oficial do quadro, altura em que assinou duas declarações onde repudiava «o comunismo e todas as ideias subversivas» e afirmava jamais pertencer a «associações ou institutos secretos», já a Inspecção dos Espectáculos

---

<sup>1004</sup> Luiz Pacheco, «Falando filatelia», *Literatura comestível...*, pp. 139-142, 144-145.

tinha passado da dependência do Ministério do Interior para a dependência do Ministério da Educação, integrando-se no do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), convivendo de perto com a Comissão de Censura à Imprensa (que ficava no andar de cima) e cruzando-se no elevador, nas escadas ou nos corredores com os censores: «conheço esse coio de coronéis que usavam o lápis azul, habitaram durante anos por cima do meu emprego na Inspeção dos Espectáculos, na Calçada da Glória».<sup>1005</sup>

#### 5.1.4. As mulheres, as prisões

Ter sido preso é uma das condições que concorrem para a «maldição literária». E Luiz Pacheco foi-o muito cedo, quando tinha 22 anos, em 1947. Não por razões literárias – embora nessa altura já tivesse a experiência da apreensão e censura de *Bloco*, livro colectivo organizado por ele e por Jaime Salazar Sampaio, um processo que detalharemos mais à frente –, mas por razões amorosas.

Como era frequente na época, nas famílias burguesas, Pacheco envolveu-se com uma criada dos pais. Era essa uma das formas mais comuns de iniciação sexual. Ou recorria-se à prostituição, normalmente pela mão do pai ou de um tio. No seu estudo sobre a «condição servil em Portugal», Inês Brasão mostra a frequência dos abusos ou tentativas de abusos sexuais dos patrões em relação às criadas, as quais, numa percentagem muito significativa, tinham inclusivamente a sua primeira experiência sexual em casa dos patrões, uma prática envolta numa cultura de silêncio onde quem saía prejudicado, claro está, era o lado mais fraco. Brasão apresenta diversos dados que atestam «a extrema juventude com que, na maior parte das vezes, as serviçais eram forçadas à sua primeira iniciação sexual. Outros, mais íntimos, denunciam o mesmo tipo de expropriação física com a convivência da família, testando a iniciação entre as diversas irmãs ao serviço da casa».<sup>1006</sup>

O caso de Pacheco podia fazer parte dessas estatísticas, embora com algumas ressalvas, porque a sua iniciação sexual, verdadeiramente, tinha começado antes disso, numa idade precoce – 11 anos –, quando foi assediado por uma visita de casa dos pais, pelo poeta alentejano Acácio Gama Guerra, mais velho que ele. Segundo Pacheco, «fui

---

<sup>1005</sup> Luiz Pacheco, «O recurso ao medo», *isto de estar vivo...*, p. 28.

<sup>1006</sup> Inês Brasão, «A condição servil em Portugal (1940 a 1970): memórias de dominação e resistência a partir de narrativas de criadas», Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Junho de 2010.

enrabado mas não muito».<sup>1007</sup> Uma história arrancada às profundezas da infância mas que Pacheco não escondia e que aliás desvalorizava como coisa relativamente normal, que não lhe teria deixado quaisquer mazelas psicológicas. Questionado sobre esse facto, Pacheco respondia «que é que tem? [...] não me queixei... Não sei se gostei ou não gostei. Opá, não é bem assédio, são encontros», e mais à frente, na mesma entrevista, declarava que «Faz favor, lá por ter sido enrabado pelo outro gajo duas vezes ou três não fiquei paneleiro! Aliás, vou-te dizer, deixou-me um bocadinho de sentimento de culpa».<sup>1008</sup>

Numa época, como a nossa, em que as relações íntimas entre adultos e jovens saltaram para as primeiras páginas dos jornais e passou a ser alvo da mais enérgica reprovação social, percebe-se que Pacheco tentasse justificar esse lado do seu comportamento sexual. O facto de também ele, em criança, ter sido objecto de abuso sexual «relativizava» e «socializava» esses actos. As passagens aparentemente mais descritivas sobre a sua iniciação sexual eram assim momentos onde Pacheco falava daquilo que ele era no momento do acto da escrita e estando condicionado pela sua relação presente com o mundo e com as pessoas. Era falar do seu passado influenciado pelo ponto de vista de uma sociedade que já não era a mesma e que o levava a seleccionar as suas recordações em função daquilo que queria dizer dele próprio tendo em conta essas mudanças sociais, bem como a imagem que pensava que os outros poderiam ter dele (ou vir a ter) depois de lerem os seus textos, num período especialmente contrário a esse tipo de práticas sexuais.

Pacheco relatou em alguns textos os seus casos de iniciação sexual, quase sempre com adultos ou pessoas mais velhas que ele. Por exemplo, em adolescente, na Quinta das Pedralvas, na casa da tia-avó materna Cecília, «onde me embeicei pela Alzira, pela qual bati muita punheta e me concedia pequenos encostos (achei o truque de lhe ensinar a ler, para facilitar os toques nas mamas, ombros, braços – mas a minha tia vigiava de perto. Não era nada fácil, nem para mim nem para ela irmos mais como a nosso gosto, prazer e proveito e eu era um garoto ao pé dela)».<sup>1009</sup> Depois, já no período em que a relação entre adultos e jovens se tornara objecto de discussões e de reportagens, «O Pedófilo Perfeito» (inédito), onde analisa as várias motivações dessa

---

<sup>1007</sup> Citado em Ana da Silva, «Cronologia», *Exercícios de Estilo...*, p. 257.

<sup>1008</sup> Luiz Pacheco citado em Anabela Mota Ribeiro, *O sonho de um curioso...*, p. 168.

<sup>1009</sup> Luiz Pacheco, «Contraponto (eu) na fase terminal» (diário de Setúbal, 24 de Março de 1992, 168 páginas manuscritas, inédito, arquivo da família).

prática. «Como dizia o Canibal no *Silêncio dos Inocentes* (o filme): apenas se deseja aquilo que se vê. A existência de uma criança ao alcance de um mais velho (pode nem ser um adulto: é o meu caso com o Acácio, pouco mais velho que eu) é um deles. Foi isso que aconteceu comigo e com a Gèzinha.»<sup>1010</sup> Neste texto, Pacheco explica o caso que o levou à prisão e deixa cair uma informação, não esclarecida, sobre a relação dele com a senhoria da casa que o pai alugava nas Caldas da Rainha, quando os dois iam para as termas:

Numa sociedade como era a portuguesa no começo dos anos 50 (e o regime ia durar mais 20 anos) só o muito medo podia evitar que uma fulana como a Gèzinha não fosse furada... Pelo menos, as vezes que ela desejava [...]. Aí, desiludia-a. Nunca a furei. O que me evitou piores sarilhos (como me vieram a acontecer com a Irene). E fui absolvido em tribunal. Na m/ consciência e na luxúria dela fui CONDENADO. Como cobarde e incapaz. Como medroso. Como mero provocador – e a deixá-la INSATISFEITA.

Mas o pedófilo [...] é capaz de ser um indivíduo de fraca potência sexual. É que uma criança, nem inocente ou quase, não INTIMIDA como uma mulher adulta. Uma parceira sexual a sério.

Quanto a mim, não tive medo com a M<sup>a</sup> Helena. Éramos dois moços, ela de 14-15 eu de 18-19. Não havia razão para grandes medos. Havia era o jogo animal do casal jovem. Mais nada. Teria sido aquilo evitado se na casa, da parte de m/ Mãe ou de m/ Pai houvesse mais atenção. O meu pai serviu-se da m/ juventude, o pulha, para me negociar e vender (por 5 contos) à D. Eugénia.<sup>1011</sup>

Da mesma forma, Pacheco lembrava-se do primeiro texto que escrevera em criança, algo de cariz profundamente sexual e influenciado pelas leituras que fazia em casa dos pais. Uma história escrita na Agualva, na Quinta do Chouriço, em 1936 ou 1937, quando a família aí foi «passar a época, a temporada» (três meses), numa casa alugada pelo avô.

Agora o primeiro texto que eu escrevo é aí com 11 anos, 12 anos, na Agualva. [...] um dia dá-me a maluquice de subir lá ao monte e, num rochedo, escrever numa sebenta uma coisa que nem era conto nem era nada, era uma invenção de carácter mórbido, erótico, que era um fulano que se aproveitava de cuecas de raparigas para fazer um perfume afrodisíaco, um perfume de cona, e isto talvez influenciado, já teria lido *A Vida Sexual* de Egas Moniz nessa altura. Lá num capítulo, vem a influência dos cheiros na actividade sexual, e lembro-me perfeitamente de uma zona de França, não sei se na Bretanha, se quê, dos rapazes principalmente nas bodas ou nas festas darem a cheirar às raparigas, ou vice-versa, sei lá, já não me lembro, lenços ensopados em suor das axilas ou dos órgãos sexuais, quer dizer, uma provocação, uma tentação erótica escabrosa, aqui exagerado.

---

<sup>1010</sup> Luiz Pacheco, «O Pedófilo Perfeito» (inédito, manuscrito, arquivo de família).

<sup>1011</sup> *Idem*.

[...] Bom, mas essa minha coisa que eu escrevi, era uma coisa que eu estive ali a escrever uma hora ou duas, sei lá, era então um fulano que colecionava ou roubava as cuecas de uma criada ou de uma mulher lá de casa, depois acho que aquilo ia ser fervido, e depois ser destilado, e depois ser cheirado como excitante. Era uma parvoíce, uma infantilidade e influenciado por um rapaz [...] Mas esse rapazinho [...] tinha mas era uma escola muito mais avançada que a minha. Tinha uma criada muito boazona, uma moça de 18, 17, 20, mas era um corpo de uma mulher jovem, giríssima, e o gajo exhibia-se diante de mim em grandes marmeladas com ela. Pôs-se ao colo dela a apalpar a rapariga e a beijarem-se, e eu olhava para aquilo e ficava assim... aquilo impressionava-me. [...] esse texto da Agualva foi para o maneta, felizmente.<sup>1012</sup>

Depois do incidente com o poeta alentejano, quando Pacheco já tinha 13 ou 14 anos, teve sexo com uma prostituta, «uma gaja do antigo Martim Moniz que tinha a alcunha de Arco Royal. Sabes o que era um Arco Royal? Era um monstro, um porta-aviões americano, por 20 escudos. Eu estava a fornicar a rapariga e ela estava a comer uma maçã, o que não é propriamente entusiasmante. Aquilo foi arquitectado com um colega de liceu».<sup>1013</sup> Resumindo, a sua educação sexual Pacheco começou por fazê-la numa violação e num bordel. Sexualidade imediata, forçada e violenta, primeiro, sexualidade comprada e artificial, depois. Duas formas degradantes de perder precocemente a inocência. Duas experiências onde certamente interiorizou um modelo de relação assente na dominação sexual. Uma situação, em suma, objectivamente disfuncional vivida muito cedo – ausência da mãe, pai sexualmente infiel ou promíscuo, violação, sexo pago, etc. – que terá criado as disposições para uma vida sentimental igualmente disfuncional (como veremos de seguida). Disposições que estiveram na origem dessas práticas e que depois se constituíram e reforçaram (gerando um gosto por elas) através da repetição ou actualização desse tipo de experiências sexuais (entre um adulto e uma menor). Como diz Lahire, «o passado não é uma coisa ritual e fixa, é algo que é actualizado». Ou seja, as disposições serão fortes ou fracas consoante a frequência e a intensidade da sua actualização ou reforço depois da sua génese.<sup>1014</sup> Neste caso, como veremos, estamos a falar de práticas que foram sendo actualizadas e de forma intensa.

Pacheco envolveu-se sexualmente, em 1945, com uma criada dos pais, dos serviços dos quartos. Maria Helena da Conceição Alves, assim se chamava a rapariga, vinha da Chamboeira, em Montachique (entre Mafra e Loures), então uma zona rural com pinhais e matas. Ela tinha então 14 anos, «uma raparigota de mamas fortes, ancas

---

<sup>1012</sup> Citado em Ana da Silva, «Carta a...», p. 31, 34.

<sup>1013</sup> Luiz Pacheco citado em Anabela Mota Ribeiro..., p. 174.

<sup>1014</sup> Bernard Lahire, «Patrimónios individuais de disposições...», p. 16.

bojudas, uma cara entre o inocente e o alvar»,<sup>1015</sup> «salpicada de bexigas», de «areia mijada», e umas «mãos enormes de cavador de enxada»,<sup>1016</sup> e o «menino» andava nos 20 (ou seja, também ele menor de idade, já que na época a maioridade só era concedida aos 21 anos). Os dois tocavam-se nos corredores, beijavam-se, Pacheco beliscava-lhe o peito e as nádegas, arrepanhava-lhe a saia, levantava-lhe a roupa, enquanto ela, desviando «a húmida boca aflita», dizia «Ai se vem a senhora...». Ou então acariciavam-se num canapé de palhinha, à noite, depois de arrumada a cozinha, os pais com visitas noutra sala, ele debruçado sobre ela, encostado ao seu corpo, fazendo ranger a cadeira, lançando-lhe «uma garra voraz [...] sobre o côncavo do sexo», ela tentando fugir, «humilde mas provocante, soluçando baixinho, rindo quando a cocegava, esquivando-se a um abraço para melhor se entregar no seguinte, ajeitando o corpo, quando julgava fugir, para uma posição mais abandonada [...]».<sup>1017</sup> Segundo explicou mais tarde, Maria Helena «era a primeira rapariga que cheirava de perto, aquela que primeiro beijei na boca com um certo prazer diferente, ela chamava-me “meu menino” e nas excitações maiores, quando nos agarrávamos pelos cantos da velha casa, era “ai, Zé, ai, Zé!...”».<sup>1018</sup> Pacheco deixou várias referências, nos seus textos, a este caso com a criada dos pais: «[...] eu era um rapaz muito respeitador. Quando ela ia namorar para a janela (vivíamos num 1º andar) eu ia por detrás e metia-lhe as mãos dentro das saias. E ela ria imenso, e o namorado, que estava na rua, pensava que ela se estava a rir por causa dele. Era um jogo muito erótico, uma espécie de *ménage à trois*, sem que o terceiro se apercebesse... O costume».<sup>1019</sup>

Esse convívio diário, «a vizinhança dos corpos», «os desejos imaturos de dois moços, postos à vontade um perante o outro e com o tesão natural da idade»,<sup>1020</sup> deram origem a um «jogo animal», criaram uma intimidade. O acto sexual, porém, não foi levado até ao fim, pelo menos foi isso que, posteriormente, Pacheco relatou: «sei perfeitamente que não fodi a Umbelina, já estava em cima dela até, na cama, porque ela de repente tinha... Veio-me ao nariz um cheiro a suor, até certo ponto é um cheiro excitante, a partir de um certo p. 34 passa a ser um cheiro repugnante e repulsivo. Eu sei

---

<sup>1015</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio Alegria», *Diário Selvagem*, entrada de 13 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1016</sup> O Teodolito, *Exercícios de Estilo...*, p. 46.

<sup>1017</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>1018</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>1019</sup> Luiz Pacheco, «Havia a Umbelina...», p. 25A.

<sup>1020</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio Alegria», *Diário Selvagem*, entrada de 13 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

que já estávamos prontos para dar uma foda, inteiramente à vontade e, de repente, veio-me das axilas dela um fedor que eu fugi, desisti logo».<sup>1021</sup> No *Diário Remendado*, Pacheco esclarece que «Fosse a contar nu e cru as cêgadas que tive com a Umbelina (e que me lembre nunca ela me bateu a punheta, aquilo foi um sonho que tive, sonho macabro em Almoinha, vivia com a Maria do Carmo) e não surgia uma coisa tão violenta e sinistra, obra de fantasmas, domínio do fantástico e da decadência».<sup>1022</sup>

Pacheco considerava que os pais – «Teria sido aquilo evitado se na casa, da parte de minha Mãe ou de meu Pai houvesse mais atenção»<sup>1023</sup> – eram em parte culpados pelo que aconteceu com Maria Helena, que o levou à prisão e a um casamento forçado: ele não estava apaixonado, «não foi amor nenhum, era a estopa ao pé do lume. Há uma rapariga de 14 anos, virgem, e há um rapaz de 18, pouco menos que virgem e com uma experiência sexual mínima e degradante».<sup>1024</sup> Os factos foram estes. Um dia, inesperadamente, o tio de Maria Helena foi buscá-la. Quando Pacheco chegou a casa e perguntou por ela disseram-lhe que se tinha embora: «“Foi-se embora, como?” “Foi-se embora. Veio cá um tio buscá-la”».<sup>1025</sup> Pacheco ficou confuso, nem se tinham despedido, não sabia sequer onde procurá-la, tê-lo-ia traído com outro?

Na verdade, o que tinha acontecido era que uma prima de Maria Helena descobrira o que se passava entre os dois, «viu-lhe uma combinação manchada, a pardalona percebeu tudo. A miúda não tinha reparado naquilo. Levou muita porrada do tio. Pregou-lhe com um candeeiro de petróleo nas costas, imagina. Uma besta! Depois, apareceu-me em casa uma contrafé da polícia, a minha mãe deu-ma julgando que era um aviso para pagar o fascículo d’A *Volta ao Mundo*, do Ferreira de Castro.»<sup>1026</sup> Pacheco teve então de comparecer no Torel, onde também estavam Maria Helena e o tio João Alegria, que metera o processo na polícia sem falar com ninguém. Como a mãe fugira e estava desaparecida – deixara a filha, ainda bebé, numa escada, dentro de um cesto – e como o pai, que tinha um quiosque de ginjinha na Avenida Duque de Ávila, em frente da pastelaria Sequeira, se enforcara com o desgosto, o tio é que era o responsável pela rapariga.

---

<sup>1021</sup> Citado em Ana da Silva, «Carta...», p. 33.

<sup>1022</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 100.

<sup>1023</sup> Luiz Pacheco, *O Pedófilo Perfeito* (texto inédito, arquivo da família).

<sup>1024</sup> Luiz Pacheco citado em Anabela Mota Ribeiro, *O sonho de...*, p. 174.

<sup>1025</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 185.

<sup>1026</sup> Luiz Pacheco, «Fátima ou O Amor Louco», *Exercícios de Estilo*, p. 214.



A prestar declarações na polícia, «O Agente Aníbal não precisou de muita conversa para que lhe dissesse que tinha fornicado a miúda, que estava pronto a casar, que ficava admirado de não me terem avisado antes de queixarem na polícia. Da minha experiência com a polícia, em dezenas de anos, trouxe a convicção que mentir não adianta e dizer logo a verdade, nem toda mas uma, é de toda a vantagem: marcam-se pontos a nosso favor, baralha-se a autoridade, o seu esquema habitual, pois estão viciados na negativa sistemática dos crimes, na inocência afirmada contra toda a evidência, nas historietas de diversão as mais inverosímeis. Confessar chãmente, demonstrar que não se temem as consequências dos nossos actos é pôr a nosso favor o policial, juiz, investigador. Fiz isto e dei-me bem. Aliás, é uma atitude mais digna que barafustar inocências irrisórias, casos de fantasia. Quanto ao Agente Aníbal, que tinha uma carranca e modos nada recomendáveis, simpáticos, era a sua função ali, na expectativa de um furador de conas habilidoso nas negas, apercebendo-se que na história do Tio Alegria haveria severidade a mais e a mais intolerância ou pressa, adiantou serviço pessoal [...]»<sup>1027</sup> Ou seja, disse-lhe que a única forma de parar o processo e ele não ficar metido em sarilhos era casando com a rapariga, ao que Pacheco respondeu imediatamente: «Eu caso, qual é a dúvida? Caso já!»<sup>1028</sup> Sendo assim, e uma vez que Maria Helena e o tio Alegria concordavam, estava disposto a reter o processo enquanto eles tratavam do casamento. Podia-se ir embora, por ora nada lhe aconteceria.

Sendo o crime de estupro um caso de direito público, não é passível de perdão da vítima ou, neste caso, dos parentes da vítima. Como Pacheco tinha confessado, a condenação era certa e teria de cumprir uma pena de prisão. Casando, seria igualmente condenado, mas com pena suspensa, para evitar que a vítima fosse abandonada ou maltratada depois do casamento: «Esta precaução poderá parecer exagerada mas era, apenas, o resultado da experiência do legislador. Havia muito marau que casava, saía do Registo Civil e pispava-se. Ou tratava mal o cônjuge. Assim, a esposa ficava com uma garantia de cinco anos [...]»<sup>1029</sup> Portanto, ou havia casamento ou Pacheco ia mesmo preso.

---

<sup>1027</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio Alegria», *Diário Selvagem*, entrada de 13 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1028</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 248.

<sup>1029</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio...

O tio Alegria, «um revolucionário daqueles à antiga, só lia o *República*»,<sup>1030</sup> vivia muito aflito, com pouco dinheiro, no segundo andar de um prédio da Rua da Quintinha. «A primeira visão era aterradora: uma figura possante, alta, ligeiramente encurvada no pescoço para diante, a cabeleira desgrenhada, hirsuta [...]. Comparei-o mentalmente a uma figuração humana do Adamastor.»<sup>1031</sup> No passado trabalhara como enfermeiro na Penitenciária, mas devido a problemas políticas estivera preso, fora deportado ou para Angola ou para os Açores, e perdera o emprego. Convencido que Pacheco era um «filho-família», que os seus pais eram ricos ou que pelo menos tinham algum dinheiro, para o obrigar a casar com a sobrinha, resolvera apresentar queixa «Sem nada me dizer, o sujeito habituado e precavido por experiências do seu antigo emprego, sabia que os filhos-família quando fornicavam o pessoal mulhêr das suas casas, método também usado pela tolerância das famílias, para que os rapazinhos não se debochassem e contraíssem moléstias nas putas, fora directamente à Polícia, apresentara queixa contra mim como estuprador, fizera-me a cama, aliás seduzido por um casamento rico? por uma farta indemnização?»<sup>1032</sup> Esta perspectiva, que apontava para o prestígio que podia representar para uma família de classe mais baixa a união com um elemento de um meio burguês, serviu-lhe para justificar a embrulhada em que se envolvera e revela-nos, tivesse ou não razão, um preconceito de classe (que apesar da sua posterior «queda social» não o abandonaria completamente, como fica visível no seu «snobismo» do fracasso e da origem geográfica, ambas marcas de classe: «Eu, que nasci em Lisboa, via-os chegar da província, os Namoras, os Amândios César, os Paço d'Arcos, etc., andavam por aí a borbular, a deslizar, a ver quem chega primeiro. É como os espermatozóides»<sup>1033</sup>).

Entretanto, o tio Alegria foi falar com o pai de Pacheco ao Instituto Nacional de Estatística. Apareceu de surpresa e contou-lhe tudo. O pai ficou boquiaberto, ia caindo para o lado, desde logo, segundo Pacheco, «pelo desembaraço sexual do seu rebento, do qual não esperaria o gesto de avanço sexual, nunca me dissera a mínima informação sobre vida sexual de um rapaz de 15, 16 anos».<sup>1034</sup> Mas também pela reprovação social, o desgosto perante a perspectiva de ver o filho casar com uma rapariga de origens inferiores, uma doidivanas. Igualmente pasmado ficou o tio Alegria, não por causa do

---

<sup>1030</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 186.

<sup>1031</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio...»

<sup>1032</sup> *Idem*.

<sup>1033</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa*, p. 222.

<sup>1034</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio...»

atrevisse daquele mocetão estoira-vergas, mas quando percebeu que «a família Pacheco estava nas lonas, tesa, endividada» e que, portanto, «este noivo que era eu não interessava nem ao Menino Jesus».<sup>1035</sup> O pai «chegou a casa com a notícia, acho que nem me disse nada, falou com a Mãe que falou comigo. Tudo calmo, tudo sem ralhos».<sup>1036</sup>

No entanto, como à data do delito Pacheco ainda era menor e como a rapariga, também menor, era sua empregada, o pai é que era o responsável, duplamente responsável. Assim, para não arranjar problemas ao pai, Pacheco foi ao registo civil e emancipou-se,<sup>1037</sup> com a desculpa de que queria ir para a Marinha Mercante: «Inventei que queria ir para a Marinha Mercante, estivera de facto nos meus projectos só que não sabia nadar e não consegui aprender. O meu Pai não escogitou nadinha: como era eu a pagar tudo, foi comigo e dois colegas do Instituto Nacional de Estatística ao Registo Civil que havia na rua Castilho, esquina para a Alexandre Herculano e o acto processou-se rapidamente.»<sup>1038</sup>

Entretanto, como aquele casamento não lhes ia render absolutamente nada, os tios de Maria Helena escreveram uma carta para casa de Pacheco informando-o de que o casamento não tinha o consentimento deles. Que Maria Helena era muito nova, que ia tirar um curso. «Não!, o que eles queriam era pôr a miúda a render para os gajos. Moravam aqui em baixo, na rua da Quintinha. Puseram-na a servir aqui numa casa, também perto, na rua de São Marçal, para ficarem com o ordenado dela.»<sup>1039</sup> Quando Pacheco foi novamente chamado ao Torel, deparou-se outra vez com o agente Aníbal, que lhe perguntou: «“Você já casou?” Eu mostrei a carta ao Aníbal. O gajo quando viu a carta ficou fodido com eles»,<sup>1040</sup> desancou-os «com palavras rudes, que tinham metido o rapaz (eu) em trabalhos, que eu ia parar à cadeia se não casasse».<sup>1041</sup> Entretanto, como Maria Helena insistia dizendo que queria casar, os tios resignaram-se, «aceitaram ter caído na sua própria esparrela».<sup>1042</sup>

---

<sup>1035</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...* p. 186.

<sup>1036</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio...»

<sup>1037</sup> Segundo consta no registo de nascimento de Luiz Pacheco, a emancipação foi pedida no dia 31 de Julho de 1945.

<sup>1038</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio...

<sup>1039</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 248.

<sup>1040</sup> *Idem*, p. 187.

<sup>1041</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio...»

<sup>1042</sup> *Idem*.

Com a perspectiva do casamento daí a algum tempo – podiam ser semanas ou meses – Pacheco precisava de ter um emprego. Depois de conversar a esse respeito com o pai, este foi falar com um conhecimento que tinha na Inspeção dos Espectáculos, um chefe de secretaria, de seu nome João Evaristo Moraes Rocha, antigo ganso da Casa Pia, «que lhe disse: “Temos agora aí um decreto em que vamos meter seis funcionários novos. Ele que venha já para cá, começa já aqui a trabalhar e quando sair o decreto em Diário de Governo ele fica.” Era um lugar de nomeação ministerial».<sup>1043</sup> Pacheco ficaria de início a título gracioso, até que fossem abertas as seis vagas para agente de fiscalização. Tudo parecia, pois, encaminhado. No entanto, quando tratavam dos procedimentos para o seu enlace, Pacheco e Maria Helena depararam-se com um problema bocado: como o pai da rapariga tinha morrido e a mãe estava em parte incerta, a miúda fora perfilhada pelo avô e registada com o apelido deste – Alves –, o que fazia com que o seu nome não coincidisse com o do pai, Simão da Alegria Pereira, que era aquele que constava na certidão de óbito. Por outras palavras, ele podia casar, mas ela não. Teriam primeiro de tirar mais certidões, constituir um conselho de família, em suma, um longo processo burocrático.

Por então, o tio Alegria indicara-lhe um advogado, com capachinho e cartório na rua das Flores, numa sobreloja, «um tipo tão aldrúbias que vendia água de Fátima engarrafada. Eram amigos. O advogado não me ajudou quase nada, se é que não fazia o jogo do velho para empatar de todo o casório».<sup>1044</sup> Entretanto, os dois continuavam a ver-se às escondidas do tio, «íamos namorar para a casa da madrinha e para uma outra casa»,<sup>1045</sup> até que Pacheco se apaixona por outra rapariga, Maria de Fátima de Vasconcelos, colega da irmã de José Cardoso Pires no Liceu Dona Filipa de Lencastre. Conheceram-se no Carnaval de 1946, no «entusiasmo do pós-guerra e da vitória das democracias (oh! oh!). Acho que gostámos um do outro. A nossa convivência em reuniões do MUD-Juvenil, com o mentor ideológico que era o Daniel de Moraes [...], um pretexto para avigorar o namoro. O telefone ajudou. Telefonava-me para a Inspeção dos Espectáculos. Eu, da Inspeção e de borla, para casa dela.»<sup>1046</sup>

No Palácio Foz, na Inspeção dos Espectáculos, aproveitando o facto de ali haver policopiadores, Pacheco imprimiu vários panfletos do MUD a stencil (folhas

---

<sup>1043</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 249.

<sup>1044</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio...»

<sup>1045</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 186.

<sup>1046</sup> Luiz Pacheco, «Fátima ou O Amor Louco», *Exercícios de Estilo...*, p. 213.

enceradas que, depois da batidas à máquina, eram impressas com um rolo de tinta) em quantidades suficientes para serem distribuídos por toda a cidade de Lisboa. Pacheco, naturalmente, assinou também a lista do MUD, o qual, devido à enorme adesão popular que suscitara, começava a incomodar o regime. Este, com o argumento de que muitas das pessoas constantes das listas não tinham capacidade eleitoral, mandou apurar a autenticidade das mesmas. Pacheco foi um dos chamados à Comissão de Inquérito no Ministério do Interior – que ficava no mesmo edifício da Inspeção dos Espectáculos, esta no 2º andar, aquele no 1º – para reconhecer a assinatura que fizera na lista, «do seu punho e por sua livre vontade». Foi no dia 14 de Dezembro de 1945: «perguntaram-me: “O senhor que idade tem?” Era novo, rapaz, tinha aí vinte anos: “Não pode votar!” Só podia se tivesse 21. Respondi: “Estou emancipado!” E estava. “Traz cá a certidão”. Uma merda, nunca mais lá fui».<sup>1047</sup> O suficiente, porém, para a PIDE o considerar «politicamente suspeito» e organizar um processo com o seu nome, passando a constar nos arquivos daquela polícia.<sup>1048</sup>

Poucas semanas depois de ter conhecido Maria de Fátima, chegara

a altura, a necessidade duma explicação (minha). Jogar tudo por tudo. Estávamos a jantar numa cervejaria do Campo Pequeno [...]. Disse-lhe mais ou menos assim: “Agora, aqui diante deste cenário tão romântico”, e apontei a salada, “era giro dizer-te uma coisa. Pedir-te namoro”. Protocolos amorosos da época: convidar de caras para a cama parecia mal [...]. Gostava dela demais para a enganar. Desejava-a furiosamente, entendíamos-nos tão bem! “Sabes, não posso pedir-te namoro”.<sup>1049</sup>

Pacheco contou-lhe a história de Maria Helena e do processo do Torel, deu-lhe a entender que não havia futuro para os dois. Que ficava por ali, com muita pena sua. Fátima ficou baralhada, disparatou. Depois, quando saíram, «Deu-me o braço, apertei-o o mais que pude no medo de a ter perdido para sempre. Acho que não dissemos nada. Ela ia calada. No dia a seguir telefonou-me. Que tinha sido parva. Continuámos. Perdidos os dois. Encravados na vidinha. Ela lembrando inventando soluções impossíveis».<sup>1050</sup>

O processo, entretanto, continuava a arrastar-se, com Pacheco a manter, paralelamente, duas relações amorosas.

---

<sup>1047</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 140.

<sup>1048</sup> ANTT, Processo nº 2884 – CI (1).

<sup>1049</sup> Luiz Pacheco, «Fátima ou O Amor Louco», *Exercícios de Estilo...*, pp. 213-214.

<sup>1050</sup> *Idem*, p. 214.

Pode parecer um tanto estranho como, desde a denúncia e minha primeira ida ao Torel, o meu casamento tenha demorado tanto. Meses, mais de um ano. Tudo tem uma explicação. A princípio, da parte das duas famílias não havia pressa nenhuma. Dos noivos, tão-pouco, e quanto a mim por uma razão explícita: conhecera a Fátima, grande amor. Tinha fodido a Fátima, também menor. O emprego na Inspeção somente meses depois dava dinheiro e pouco: 600\$00 mensais. Eu dava lições de latim e outras disciplinas, ganhava por isso bastante dinheiro. Andava na Faculdade de Letras, namorava a Fátima, pensávamos numa solução para o nosso embrulhado caso. Os meus pais viam o namoro com a Fátima de bons olhos, era uma menina do meio social equiparado ao meu. A verdade é que, e isso repetiu-se, eu não tinha ninguém com quem me aconselhar, tomei essa e outras resoluções vitais apenas pela minha cabeça, inda hoje vejo que pensei bem e agi a sério.<sup>1051</sup>

Como a certidão de casamento não aparecia no Torel, o processo seguiu para a Boa-Hora: «Um belo dia, recebo uma contra-fé para me apresentar na Boa-Hora, chego ali e dão-me voz de prisão, havia um mandato de captura contra mim».<sup>1052</sup> Como não tinha casado, ficava já ali preso. «“Preso!? Mas eu nem tenho escova de dentes.” O tipo [o oficial de diligências] perguntou-me: “Quem é o seu advogado?” Eu lá disse o nome do filho da puta, e ele mandou-me dizer-lhe que fosse lá falar com ele.»<sup>1053</sup> Aparentemente, o oficial de diligências conhecia o advogado de Pacheco e entre os dois tratavam de tudo. Por outras palavras, se quisesse atrasar o julgamento, Pacheco teria de pagar ao oficial de diligências do Tribunal da Boa-Hora.

Devo confessar: os anos de 1946, 45, 47 foram dos meus mais atribulados entre a Fátima, a prisão, o casamento, a ameaça de prisão, a chantagem do Dr. Faria [o advogado] e da Boa-Hora, sacarem-me todos os meses 500\$00, o parco ordenado, as primeiras experiências de funcionário numa Repartição maluca. Aguentei-me. [...] quando me aborreci de ser chantageado pelo Dr. e o tipo da Boa-Hora, resolvi pirar-me [...].<sup>1054</sup>

No ano de 1947, vítima de extorsão durante semanas ou meses e com a perspectiva da cadeia cada vez mais real, Pacheco ia fugir. Primeiro fez a proposta a Maria Helena, que recusou. Depois, correndo o risco dos pais descobrirem e de apanhar com outro processo – no fim de contas, já eram duas as raparigas menores desfloradas – perguntou o mesmo a Maria de Fátima, que aceitou. Pacheco comunicou então aos amigos – Mário Cesariny, Salazar Sampaio e Cardoso Pires – que ele e Maria de Fátima iam fugir. Antes da grande fuga, porém, Pacheco começou por alugar uma casa no Mucifal (Colares) – «Avisei o Moraes Rocha, chefe de secretaria da Inspeção, pirei-me e no comboio de Sintra realizei um ritual de casamento com a Fátima colocando uma

---

<sup>1051</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio...»

<sup>1052</sup> *Idem.*

<sup>1053</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...* p. 188.

<sup>1054</sup> Luiz Pacheco, «Meu tipo inesquecível: O Tio...».

aliança de ouro no dedo. Aqui era tudo um tanto infantil e utópico [...]»<sup>1055</sup> – e depois foi para casa de uma tia, Palmira Lúcia Pitta Simões Santos, na Rua Rafael de Andrade, nº 12, 1º andar. O pai, que estava ao corrente de tudo, dizia-lhe e repetia-lhe que se ele fosse preso não queria saber, não o ia visitar.

Um belo dia decidiu que não ia dormir ao seu esconderijo, «num colchão posto na casa de jantar de uma meia-tia avó (medonha megera, ao tempo prestável), vinha de fazer marmelada com a Helena no escuro de uma escada na Rua da Quintinha, fora ainda namoriscar idilicamente uma antiga explicanda ou educanda, a Maria Raquel, à Lapa». Depois do jantar, foi ao teatro da Trindade, «onde ia o *Conde Barão* com o Villaret e os Comediantes de Lisboa, dormir ressonar refastelado na primeira fila, no lugar da Inspeção dos Espectáculos, agente fiscal dos bons e depois achei que isso da polícia era um pânico muito exagerado». Nessa noite iria pois dormir a casa dos pais. De manhã, uma manhã de Inverno de 1947, dormindo em estado de ressaca, a polícia foi acordá-lo à Estefânia, dois agentes à paisana «sacodem-no, acordam o rapazinho, dois matulões de caras duras. “Toca a levantar!” “Polícia!”», acrescentam; apresentam-se para apressar aquilo, o vestir, o acordar de vez, atemorizado com as quatro sílabas, quase soletradas, alto: PO-LÍ-CI-A». Tinha sido traído. «Sabes por quem? principalmente pelo Pires. O Zé. Sem interesse nenhum, nota. Apenas por maldadezinha inócua, aquela intervenção idiota que surge donde menos se espera. Mas é decisiva.»<sup>1056</sup> Pacheco não ficou particularmente surpreendido, obedeceu sem protestar, nem fez perguntas. «Fugir sempre também cansa»,<sup>1057</sup> diria. Silencioso, levantou-se da cama, vestiu-se, a única coisa que fez que poderia parecer insólita ou descabida, foi ir buscar a uma gaveta do aparador da casa de jantar, entre alfaias de mesa, um livro, a 1ª edição francesa de *Les Mouches* (Gallimard) de Jean-Paul Sartre, única bagagem que levou consigo, lá saberia porquê o simbolismo daquela companhia<sup>1058</sup> e seguiu a caminho da porta os dois agentes à paisana, que não protestaram por causa do livro, do seu Autor

---

<sup>1055</sup> *Idem.*

<sup>1056</sup> Carta a Maria do Carmo Abreu, 2 de Outubro de 1968 (inérita, arquivo de família).

<sup>1057</sup> Luiz Pacheco, «À saída do Limoeiro», *Uma Admirável Droga*, Coimbra, Quarteto, 2001, p. 25.

<sup>1058</sup> Noutro texto, Pacheco explicou esse simbolismo: «cercado em meu solar burguês como o Al Capone no seu antro de Chicago: dois de vela, enquanto me vestia, agarrava em *Les Mouches* (que é um hino à liberdade individual responsável – eu fizera conscientemente a minha escolha, logo livre segundo Sartre – para leituras entre grades)», Luiz Pacheco, «O Caso do Pai-Chocadeira», em *Exercícios de Estilo...*, p. 188.

(então, ou depois, proibido de ler em Portugal) em 1947 ainda não muito conhecido ou divulgado».<sup>1059</sup>

Enquanto era levado, o pai, «tal como jurara, ameaçara tempos antes», não saiu da cama, deixou-se ficar «muito caladinho», ao passo que a mãe, aflita, chorava: «dois [polícias] com o olho em mim, enquanto o Pai se fechava, muito digno: e um choro sumido, um soluçar que me perturbava, esse sim, me enchia pouco a pouco de uma dor calada, me rangia, me turvava a cara na raiva de não poder chorar também, era a minha Mãe com as criadas num quarto ao fundo da casa».<sup>1060</sup> Furioso com a atitude do pai, Pacheco quase chegou a vias de facto, quase lhe partiu a cabeça com um aparelho de rádio, safou-se por um triz: «não matei o meu Pai por um segundo e porque tinha atrás de mim dois guardas-republicanos que me agarraram a tempo, mas o parricídio houve na intenção e no gesto. Não é crime de cadeia, bem sei, mas de consciência. Trago-o comigo. E outras mortes andam cá dentro».<sup>1061</sup> Ou, noutra referência:

não matei o meu pai por uma unha negra. Estive para agarrar num aparelho de rádio, que ele tinha à cabeceira, e atirar-lho à cabeça, à careca, e desfazia-se tudo, ia careca, ia cabeça. Tudo com as rodinhas e com as baterias do aparelho. Estou à vontade para dizer isto, e não tenho remorsos porque não fiz, e ele percebeu que eu ia matá-lo. Gravei isto há dias e está gravado na minha cabeça desde 1960, 1961, imagina!, há trinta e tal anos!<sup>1062</sup>

Pacheco ficou verdadeiramente admirado (e assustado) quando, na escada, se apercebeu de outro polícia que descia do andar de cima, depois apareceu outro vindo da cave, do quintal das traseiras, outro que estava à porta do edifício, na rua e outro, finalmente, que estava escondido no prédio fronteiro. Tinham-no cercado. Já todos no passeio, os polícias formavam agora um grupinho à volta dele, que levava *As Moscas* na mão. Quando se dirigiam à Rua Gomes Freire, uns e outros foram-lhe fazendo perguntas, «E houve franca diversão. Começaram a rir-se da gravidade do *òrrível* crime e da passividade, inerme e cauta e fruste e delicadeza do bandido Quitolas».<sup>1063</sup> Um simples caso com uma miúda e um miúdo, a bem dizer. Ali mesmo, metros adiante, começaram a despedir-se e Z.Q. viu-se acompanhado apenas por um polícia (talvez

---

<sup>1059</sup> Luiz Pacheco, «À saída do...», p. 26.

<sup>1060</sup> Luiz Pacheco, «O Caso do Pai-Chocadeira», em *Exercícios de Estilo...*, pp. 188-189.

<sup>1061</sup> Luiz Pacheco, *Pacheco versus Cesariny*, Lisboa, Estampa, 1974, p. 112.

<sup>1062</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 77.

<sup>1063</sup> Zé Quitolas, nome da personagem deste texto autobiográfico, incluído no livro *Uma Admirável Droga*. Zé Quitolas era o nome carinhoso usado pelo seu avô materno, José Miguel Gomes, capitão de Mar-e-Guerra, engenheiro maquinista naval. Pacheco voltaria a usar este nome no texto «Parábola do escritor que era sério», incluído em *Textos de Circunstância...*, pp. 83-92.



dois), na manhã deserta [...]].<sup>1064</sup> Amedrontado e irritado, Pacheco foi então levado primeiro aos calabouços do Governo Civil, de onde eram os polícias que o tinham ido buscar. Era a primeira vez que o levavam preso – a cena repetiu-se algumas vezes ao longo da sua vida – e, naturalmente, ia «um bocado espantado, como aquela frase que eu digo (Tobias o Sensato, uma história do menino Jesus), meio irónico, meio assustado. [“E no banco ao lado, ao pé da criança, Tobias, o sensato, contemplava a cena meio irónico meio assustado.”]»<sup>1065</sup> Inicialmente, puseram-no num calabouço comum, que nesse dia tinha poucos presos, «mobilado» com uma tarimba ou estrado de madeira, engordurado e sujo, ligeiramente inclinado, a fazer de cama. Num esconso, a latrina e um nauseabundo odor a chiqueiro que «andava, entrava pelo nariz e não saía, um cheiro animal a urso, camelo, leão velho, bicharada de jardim».<sup>1066</sup>

Ali esteve algumas horas, até ser levado para uma dependência, para a sala dos poucos quartos particulares que havia no Governo Civil: «O Pai quebrara a jura, a praga, a maldição e vinha confortá-lo, *pagentibus*, para outra “classe”: quartos particulares. E trazia roupa, comida, algum não muito dinheiro.»<sup>1067</sup> Apesar de horas antes ter percebido no filho um instinto assassino dirigido contra ele, passadas algumas horas da detenção de Pacheco, «o velho pai-pai incorrigível me foi transplantar para os quartos particulares, levar paparoca fina, talvez vintes (já não me lembro ao certo)».<sup>1068</sup> Como durante o dia não se podia estar na cama, nos quartos, Pacheco e os outros presos ficaram numa saleta, onde agora havia um cheiro quase inodoro a limpeza, talvez creolina, que vinha também dos corredores. Ao centro, uma mesa comprida, e de um dos lados, umas janelinhas onde assomavam as visitas, alguns bancos. Dia calmo, lendo o Sartre, conversando um pouco, aprendendo com aquela primeira experiência na prisão, trocando cigarros, sobretudo, «decência mútua, recato, gente compostinha. E os carcereiros que se faziam à nota (vintes), acalmavam as angústias de alguns, *o tempo passa depressa*».<sup>1069</sup>

De manhã cedo, um banho rápido, um café, um naco de broa, nova espera, até que o conduziram à Boa-Hora, na Baixa, encaminhado primeiro para uma cela que dava para o pátio do tribunal, levado depois à presença do oficial de diligências, que lhe leu o

<sup>1064</sup> Luiz Pacheco, «À saída do...», p. 27.

<sup>1065</sup> Luiz Pacheco, «À saída do Limoeiro» (texto inédito, dactilografado a partir de uma gravação realizada pelo próprio, arquivo pessoal).

<sup>1066</sup> Luiz Pacheco, «À saída do...», p. 27.

<sup>1067</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>1068</sup> Luiz Pacheco, «O Caso do Pai-Chocadeira», em *Exercícios de Estilo...*, p. 189.

<sup>1069</sup> Luiz Pacheco, «À saída do...», p. 29.

mandato de captura. Nesse mesmo dia, levado na «ramona», Pacheco deu entrada no Limoeiro, com o número 420-47, «Outra casa, outra gente, melhor etiqueta. Um ritual que incluía, par-e-passo, corte de cabelo, fotos em três (duas?) posições, marcas dos dedos com tinta em fichas preparadas, nomes, tranquibérnias policiais».<sup>1070</sup>

O Limoeiro era a prisão para onde se ia enquanto se ficava à espera de julgamento. A prisão preventiva, segundo descrição do próprio, é uma situação em que o indivíduo é deixado entre a esperança e o desespero: «a prisão preventiva é muito mais enervante, inquietante, um tipo não sabe... o julgamento é sempre uma lotaria, de maneira que as horas da prisão passam-se... passam-se... [...] e eu sou um tipo do género, não digo que masoquista puro, género observador, aproveitava o tempo, não digo regaladamente, evidentemente, mas aproveitava o tempo..., até porque remorsos era coisa que não tinha, nem tinha de que os ter, aproveitava o tempo a observar».<sup>1071</sup> O ambiente ali vivido descreveu-o Pacheco – «para chatear o burguês», «eu quando falo no Limoeiro é para chatear o burguês instalado», como costumava dizer – em diferentes ocasiões:

Havia batota que não era a feijões, mas a dinheiro. Estava lá um enfermeiro tarado que vendia penicilina misturada com água. O refeitório era umas mesas corridas e havia um tipo que distribuía a comida. Os acordos davam direito ao prato ficar mais cheio. Naquela merda havia estratos sociais. A Sala dos Menores, a Sala dos Primários, para os estreantes, a Sala Comum, que era para a maralha, e a Sala dos Bacanos, onde estavam aqueles que tinham conhecimentos fora da prisão.<sup>1072</sup>

Esta última, que ficava num piso superior, era constituída, segundo Pacheco, por «gente muito mais odiosa. Eram gajos da traulhice, da alta, da vigarice, que mantinham ali dentro os seus preconceitos e privilégios».<sup>1073</sup> Em baixo, na sala comum, havia centenas de presos, era mais animada. Pacheco conviveu aí com cadastrados de todos a espécie, «ladroes e assassinos, latrina humana onde também havia gente séria, pobres vítimas da Sociedade, e até simpática»,<sup>1074</sup> além dos presos políticos, como um que depois de ter participado na revolta dos Marinheiros, em 1936, fora demitido da Armada e nunca mais se endireitara, começara a roubar e a cometer outros crimes.

---

<sup>1070</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>1071</sup> Luiz Pacheco, «À saída do...».

<sup>1072</sup> Luiz Pacheco, entrevista ao Correio da Manhã, 8 de Abril de 2007.

<sup>1073</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 103.

<sup>1074</sup> Luiz Pacheco, *Maravilhas & Maravalhas...*

O som dos apitos regulava a vida dos presos. De manhã levantavam-se todos ao toque do apito, à mesa da sala do refeitório a mesma coisa, só se podiam sentar quando ouviam o apito. Na sala comum,

ou se ia a bem, ou saía logo porrada. A cela tinha daquelas sanitas de se pôr de cócoras com chuveiro por cima e lembro-me de, uma vez, estar a tomar duche e quase ser linchado porque eles queriam era cagar! Não queriam banhos! E se havia vontade de cagar... A comida era forte, feijão, grão, massa. Eu nunca ouvi peidos como no Limoeiro! Concursos de peidos! E tosses, porque aquilo é num alto, desabrigado ao vento do rio, não tinha vidros, e à noite era um gelo...<sup>1075</sup>

Os presos dispunham de uma biblioteca, mas que, segundo Pacheco, não era de fácil acesso:

Em 1946, na minha primeira entrada no Limas a dita biblioteca (com um bom recheio de livros católicos: fundo doado pelo defunto Conselheiro Fernando de Sousa, fundador de *A Voz*, *A Época* e outros órgãos da reacção) era invisível; pediam-se livros à distância, vinham obras ao acaso, nem sei como me trouxeram a 1ª edição dos Poemas de Deus e do Diabo. Em 1960, era invisível e estava para arrumar, isto é, não aberta ao culto. Agora se verá. Mas é pensando nela que me desejo melhores dias.<sup>1076</sup>

Das vezes que estive preso, Pacheco recorreu sempre que pôde aos seus «contactos sociais», em particular Artur Ramos, de quem tinha sido colega (não na mesma turma, Pacheco estava um ano à frente, mas partilhavam o mesmo pátio) no Liceu Camões e depois na Faculdade de Letras. Disse-nos Artur Ramos: «Tinha um tio que era Director-Geral dos Serviços Prisionais, Dr. José Guardado Lopes. O Pacheco, quando era preso, tinha as suas preferências. Eu ia falar ao meu tio, para lhe pedir pequenas benesses, saber se podia fazer alguma coisa. O Pacheco queria estar na sala não sei quê do Limoeiro porque de lá via-se o Tejo.»<sup>1077</sup> Sem dúvida, a frequência do liceu e da universidade, sobretudo esta última, pela sua composição social (numa época em que eram poucos, e só quem tinha posses, aqueles que podiam aceder a ela, a universidade seria um sinal de distinção de classe), como se vê por este exemplo, eram factores não só de alargamento do capital cultural mas também das relações sociais.

Naquela altura já Pacheco estava a cerca de um mês de cumprir os 22 anos e Maria Helena tinha 16. «No parlatório (antigo) do Limoeiro, à espera do banho lustral, está com ele um rapazola, um garoto de onze, treze anos ou nem isso. Crime *òrrível*: apanhado, pela segunda, terceira vez, a jogar na rua, com uma bola de trapos perto da

---

<sup>1075</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 103.

<sup>1076</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Artur Ramos, datada do Verão de 1968 (inédita, dactilografada, arquivo de família).

<sup>1077</sup> Entrevista gravada com Artur Ramos, Monte Estoril, 21 de Agosto de 2001.

esquadra, foi engatado, o pai não quis ou não pôde pagar a multa e veio parar entre centenas de malfeitores corrécios 8 dias (ou 15?) para aprender.»<sup>1078</sup> Ora, perante a perspectiva de uma condenação pesada,

as forças vivas, até então indiferentes ao casamento, movimentaram-se e lá casei. Numa quinta-feira santa. [3 de Abril de 1947] Não saí nesse dia porque era feriado. Saí no sábado [de Aleluia], ao fim de um mês de prisão. Fui julgado à mesma, condenado ao trivial: dois anos e pena suspensa. Na sala do tribunal estava com a já minha mulher e passei-lhe a mão pelo ombro – uma coisa assim de ternura –, estávamos em lua-de-mel... Vai o juiz diz-me: «Que é isso!? Mais respeito pelo tribunal!» Um gajo, de repente, fica com uma desconsideração por advogados (ainda tenho), por tribunais, juízes. Imagina que no julgamento a mulher do Ministério Público e o palhaço do meu advogado tudo o que disseram foi: «Justiça, senhor doutor juiz. Justiça.» E eu também! Depois cá fora o cabrão do advogado pegou em mim e na minha mulher e fez uma prédica: «Vocês agora vão-se dar bem, tá-tá-tá...» Perguntei-lhe: «Senhor doutor, quanto é?» «Amanhã, passe pelo meu escritório.» É o passas. Até hoje. O meu gozo foi esse.<sup>1079</sup>

Em síntese, depois da aventura da fuga falhada, capturado em casa dos pais, com estes aflitos e chorosos, Pacheco esteve um mês e meio no Limoeiro – «O que não me fez mal nenhum [...]. Era um filho-família, um gajo que não tinha experiência nenhuma da vida, e aguentei-me»<sup>1080</sup> – e só daí saiu porque contraiu matrimónio, dentro da prisão, com a «vítima», Maria Helena: «Poderia alguém supor que o Limoeiro era uma agência alcoviteira, um cartório do Registo Civil ou altar cristão e quem lá entrava era com o fito de arranjar noiva e pirar-se com ela, como D. Juan violador de monjas, salteador de conventos, burlador de parlatórios divinos?»<sup>1081</sup>

Que efeitos aquela experiência terá produzido em Pacheco, então com 21 anos, «com os olhos meios abertos para a Vida, o Mundo»?<sup>1082</sup> De que modo o que viu dentro da prisão, as histórias «absurdas, incríveis de ouvir» o terão afectado, transformado psicologicamente? Talvez tenha saído com propensão para preferir, para admirar a inconformidade e as situações de rebeldia. Foi essa a sua interpretação anos mais tarde: «levaram-no a meditar, reflectir, e revoltar-se».<sup>1083</sup> Segundo ele, essa sua passagem pela prisão contribuiu para a sua inadaptação social, algo que o meio literário, em particular os surrealistas a que esteve ligado, valorizavam como uma marca de singularidade

<sup>1078</sup> Luiz Pacheco, «À saída do...», p.

<sup>1079</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, pp. 188-189.

<sup>1080</sup> *Idem*, p. 240.

<sup>1081</sup> Luiz Pacheco, «À saída do...»

<sup>1082</sup> *Idem*, p.

<sup>1083</sup> *Idem*, p.

artística. O Limoeiro, mais a mais, estava associado a escritores importantes da literatura portuguesa, como Bocage.

Quando o portão do Limoeiro se abriu, para ele sair – momento crucial e o mais esperado por qualquer preso –, Pacheco, recém-casado com uma rapariga de 16 anos (Garrett, aos 23 anos, também casou com uma rapariga menor, de 14 anos, chamada Luísa Midosi), já não podia (nem queria) voltar para a Estefânia. Instalou-se então com a mulher, ex-empregada e agora nora dos pais, na casa da sua tia-avó Palmira Pitta Simões, filha do bisavô paterno, médico militar, que ficava perto do Campo Santana, na rua Rafael de Andrade (nº 12, 1º). E voltou ao trabalho, «quando voltei ao serviço tinha tudo como tinha deixado».<sup>1084</sup> Na verdade, Pacheco estivera preso com conhecimento da Inspeção dos Espectáculo – ainda na Boa-Hora, por exemplo, o inspetor chegou a enviar-lhe um ordenança para saber se ele precisava de alguma coisa – e continuara mesmo a assinar o ponto.

Porque se desentenderam com a tia, porque quando voltava do trabalho Pacheco encontrava sempre o pai em casa – ia todos os dias visitar a família, «saber do filhinho» – e porque não o queria colocar naquela situação, resolveram mudar-se para a Rua D. Estefânia. Nesse entretanto, Pacheco recomeçara lentamente a sua relação com Maria de Fátima, que se iria prolongar até 1948, com clandestinos encontros eróticos em casas de passe e num quarto alugado na Rua Capitão Renato Baptista ou numa hospedaria discreta perto da Rua Pinheiro Chagas, embora «esse prazer tão simples como é dormir e acordar ao lado de uma mulher nunca o desfrutámos. Não calhou. Talvez não tivéssemos precipitado a coisa convencidos de que um dia (...), muitos dias iríamos estar assim, naturalmente».<sup>1085</sup> Um namoro que não tardou a deteriorar-se, sucedendo-se as discussões e as zangas que duravam dias. Fátima tinha ciúmes de Maria Helena, Pacheco sentia-se frustrado porque Fátima é que era «a Amada», «a Única», porque se via manietado, impossibilitado de se divorciar, caso contrário voltaria para a prisão. Para tornar tudo ainda mais espinhoso e dramático, Maria Helena ficou grávida. Foi aquela «uma das minhas páginas negras», com a mulher grávida «e o caso da Fátima a apodrecer rapidamente (ela ia desistindo de mim, até que por um Carnaval (47? 48?) arranjou um trampolim, um sucedâneo que não sei se será hoje o marido), eu (não desejar, propriamente; não fazer nada por isso, antes pelo contrário) mas só imaginar,

---

<sup>1084</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 138.

<sup>1085</sup> Carta a destinatária desconhecida, 17 de Outubro de 1968 (inérita, manuscrita, arquivo de família)

congeminar, entreter-me com a hipótese (o que já era crime) da Maria Helena ficar-se no parto, com o filho vivo ou morto e eu encaminhar a minha vida, como é verdade desejava, para a Fátima».<sup>1086</sup>

Com Maria Helena em casa, de quem apesar tudo também gostava, e agora com um bebé no horizonte, Pacheco teve medo, sentiu que Fátima lhe começava a fugir. Até que um dia, numa leitaria ao pé da Rua do Passadiço, Fátima disse-lhe que aquilo não podia continuar: «“queria ser tua mulher, não estou para ser tua amante toda a vida...”». Disseste depois: “... não gosto dele, mas ele quer casar comigo, tenho de pensar no meu futuro...”. Disseste ainda: “é a última vez que estamos juntos, tem de ser, custa-me, mas tem de ser, deves compreender...” Disseste por fim a pior palavra: “...adeus...”. Ouvia, calado, olhando-a nos olhos fugidios, e a tudo o meu coração respondia, num espanto: mas, porquê? porquê?!».<sup>1087</sup> Pacheco, que no fundo já esperava aquilo, concordou, «calmamente, aceitei». Não podia ser de outra maneira, aquela situação não tinha saída. Fátima ficou irritada, «“é tão chato não te zangares!”».<sup>1088</sup> Pacheco demorou anos a recompor-se daquela separação. «Do que é feito dela, pouco sei. Casou-se. Vendo-me na rua, por acaso, e foram raras as vezes depois de termos cortado (num comum acordo indefinido), foge como diante do Diabo. [...] Essa dama atravancou-me a vidinha, na forma de fantasma impertinente, anos a fio. Lixou-me muito mais do que poderia supor, poderíamos: eu e ela. Deu-me umas páginas de literatura (magra compensação e soturna).»<sup>1089</sup>

A 22 de Maio de 1948, Pacheco viu Maria Luísa, a primeira filha do casal, «a berrar no lençol e agarrada ao ventre materno ainda pelo cordão, [a] pedir futuro».<sup>1090</sup> Entretanto, o pai de Pacheco tinha passado a casa da Estefânia para o senhorio e todos eles – Pacheco, mulher, filha e pais – mudaram-se para o Mucifal. Pouco tempo depois, o pai alugou casa em Bucelas, ao pé do Moinho, para onde foi viver com a esposa, tendo depois sido seguidos por Pacheco que, para estar perto dos pais, alugou também casa em Bucelas com a intenção de aí ficar a viver com a mulher e a filha. No entanto, logo na primeira noite, Pacheco teve um ataque de asma. Bucelas tinha um clima húmido, propício às crises de asma. Ainda por cima, em 1948, na sequência de um seguro de vida que fizera, tinha-lhe sido diagnosticado um enfisema pulmonar bilateral.

<sup>1086</sup> Luiz Pacheco, *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1973, p. 267 (2ª edição).

<sup>1087</sup> Luiz Pacheco, «Os Namorados», em *Exercícios de Estilo...*, p. 31 (3ª edição).

<sup>1088</sup> Carta a Maria do Carmo Abreu, 2 de Outubro de 1968 (inérita, arquivo de família).

<sup>1089</sup> *Idem*.

<sup>1090</sup> Luiz Pacheco, «À saída do...», p. 19.

Quando chegava à Luz, no caminho de Lisboa para Bucelas, começava imediatamente com asma, tinha noites horrorosas. Decidiu então voltar para Lisboa, indo a Bucelas uma vez por mês, ao fim-de-semana. Fixou-se com Maria Helena e os dois filhos, Maria Luísa e João Miguel na casa de um tio e padrinho, o coronel Fernando António Gomes, num sótão, em Benfica (a Villa Anna, nº 674 da Estrada de Benfica).

A 23 de Junho de 1950 nasceu o seu segundo filho, João Miguel. Três anos depois, no Verão de 1953, a mãe de Pacheco começou a sentir-se mal. Maria Helena foi para Bucelas com os filhos, para tratar da sogra, e Pacheco mudou-se, sozinho, para o Paço da Rainha e depois para Benfica. Semanas depois, estava Pacheco na cama com um ataque de asma quando recebeu um telefonema de Bucelas, da mulher, informando que a mãe estava muito mal:

Ao nosso Z.Q. tinha morrido a Mãe em Bucelas, na que é agora a Casa do Povo da vila. Uma noite de arrasar. Ao terceiro ataque, foi-se (é o costume!). Telefonou a esposa do Z.Q., a Maria Helena, para a leitaria do toureiro Júlio Procópio, na estrada de Benfica, a Palhavã. “Que viesse já, a Mãe estava pior”. Z.Q., notando o rosto austero do Procópio, pensou logo o pior. Na camioneta da Bucelense, o revisor confirmou. Estendeu a mão, com ar contristado e disse baixo: «Os meus sentimentos».<sup>1091</sup>

Sobre o impacto da morte da mãe, Adelina Maria Machado Gomes, Pacheco deixaria mais tarde este testemunho:

Mas tão frágil este amor, tão mesquinho, tão dependente das coisas. Tão torturado. Como o amor de mãe, tal e qual como o amor de mãe: parece forte e eterno e um dia, um dia como ainda não houvera outro assim, vamos beijar a nossa mãe à cama, como todas as manhãs desde crianças, dar-lhe os bons-dias, e ela já lá não está. Dizemos “bom-dia, mãezinha” e não nos responde, olhamo-la calada e quieta e não percebemos, nos seus olhos abertos há uma tristeza tão grande, tão vazia e tão calada, uma tristeza como nunca víamos outra assim, uma tristeza que já não é para nós, que não tem nada a ver connosco, sem irritação, sem mágoa, sem zanga, sem dúvidas, mas parada e vazia, ausente, alheia, calma. Uma tristeza imperturbável e altiva. Olhamos a nossa mãe e pela primeira vez temos medo. É já uma outra pessoa, hostil e calada, uma coisa imunda que se afasta e nos repele, nos dá vontade de fugir. E a pergunta que eu agora lhes faço, a vocês que uma bela manhã, quando tudo parecia certo e igual, quanto tudo estava como na véspera, viram a vossa mãe morta, posta ajeitada num caixão e tudo de repente ficou indiferente e desumano, e você sozinhos num mundo hostil e parado, o que eu pergunto é isto: lembram-se, lembras-te, da tua mãe? dos risos, do cheiro das suas roupas, das palavras murmuradas, da carícia suave dos seus beijos? Lembras-te? E das vezes que a viste chorar, e chorar por tua causa, por ti? Nesse dia o mundo mudou e era tudo tão forte e coerente e organizado até então; pois lembras-te, é o que te pergunto, como era o mundo antes? [...] O meu pai ensinou-me pouco, mas dizia: “perdi pai e perdi mãe, posso perder tudo o mais”. E, no entanto, quando me perdeu a mim que lhe saí ao torto,

---

<sup>1091</sup> *Idem*, p. 43.

essa é uma história comprida, chorou... Assim é o amor dos homens, tão incerto e desprevenido, tão mutável e enganador.<sup>1092</sup>

Com a morte da mãe, Pacheco e a família, menos o filho João Miguel, que ficou com o avô em Bucelas, mudam-se para os altos da Buraca, para o Bairro Tacha, e depois, em 1954, para a Rua Almirante Barroso, nº 44, em Lisboa. A mulher, entretanto, tirou o curso de Enfermeira Auxiliar na Escola Artur Ravara e começou a trabalhar no Hospital dos Capuchos. Seguiu-se um período de algum desafogo financeiro, que permitiu, por exemplo, inscrever os filhos no Liceu Francês. Apesar disso, relação entre o casal degradou-se, com Pacheco a tomar consciência das enormes diferenças, nomeadamente de interesses intelectuais, que os separavam. Começou então «a repensar na estupidez que era permanecer ao lado duma criatura a quem apenas me ligavam a rotina do quotidiano, recordações de um passado juvenil, lutas travadas a dois, os filhos; mais nada. Simpatia, até amizade, não chegavam para tapar uma distância desmedida, no aspecto sexual, cultural, de interesses, *um projecto vital comum*, a não ser criarmos os filhos perante uma surda mas permanente e, às vezes, explosiva hostilidade».<sup>1093</sup> Num estado de espírito como aquele, que o libertava emocionalmente para se entregar a outros objectos de desejo, a ruptura era uma questão de tempo:

Desde então estava decidido: aquela minha *miséria* tinha de acabar, desse lá por onde desse. E acabou mesmo: custava-me deixar a casa, filhos, a própria Maria Helena, que era humana que se fartava, até à dedicação, *não tinha ronha nenhuma*, dizia-me o Manuel de Lima. Sim senhor. Assim, ao longo dos meses, liberto já por dentro, fui, ao acaso, criando situações provocantes, diremos [...], em que ela, reagindo instintivamente, me foi empurrando *para fora* – era o que eu queria.<sup>1094</sup>

E o que Luiz Pacheco queria era mudar de vida.

O primeiro pretexto foi a filha da dona da casa da Rua Almirante Barroso – Maria Eugénia –, então com 13 anos de idade. Beijaram-se e pouco mais, segundo Pacheco, não houve relações sexuais propriamente ditas. Fosse como fosse, uma criada sua denunciou o caso a Maria Helena e à mãe da rapariga. Ao que parecia, ambos se tinham apaixonado, é o que indica o bilhete que Maria Eugénia teria enviado a Pacheco e que este publicou num dos seus textos: «CANTIGA DE AMIGO: “em resposta à sua carta digo-lhe que não estou zangada, mas sim aborrecida por certas coisas que oiço dizer à sua mulher e a minha mãe. É natural que estranhe a minha carta mas foi escrita num momento desesperado em que não me contive. Nunca esquecerei o sentimento que

<sup>1092</sup> Luiz Pacheco, «Exercício de Conversação», *Exercícios de Estilo...*, pp. 99-100.

<sup>1093</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 234.

<sup>1094</sup> *Idem*.



me inspira. Amanhã devo sair às 8 e 15 para ir a casa de uma colega e depois à missa passo pela Paulistana. Nunca esquecerei os momentos felizes que passei a teu lado e o amor que te tenho. Maria Eugénia.” (Fotocópia está conforme)».<sup>1095</sup> Tão apaixonado estaria, aparentemente, que numa noite quase cedeu ao impulso do suicídio:

o que o Mário [Cesariny] fez uma noite em que me viu desesperado a cair de bêbado e a choramingar muito por causa duma menina Maria Eugénia Soares Barbosa pentelhuda que o Diabo guarde (faço-lhe essa mercê; mas na altura era a minha luz), sentado (eu) no Cais das Colunas e com uma vontadinha de saber ao certo se a água do Tejo estava fria e chegava para me encher os pulmões e o Mário o que faz? (o mesmo que o António naquele dia 24/9/67) deita-me a mão, tira-me fora do cais e da beira-água (suja e negra) e anda comigo ele pegando-me por um braço o Virgílio Martinho noutro de tasco em tasco por Alfama até me encharcar as meninges e a coragem de cafés e bagaços e desviar da maldita água (negra suja) e acompanhou-me a casa.<sup>1096</sup>

Entretanto, devido à volubilidade das coisas do amor, Pacheco apaixonou-se por uma «sertaneja de pêlo na venta», Maria do Carmo Matias: «Veio a Maria do Carmo. Reparei que tinha a andar um passo bamboeante, como se executasse uma rumba, que somente ela ouvia. Era fascinante, juro! Mais tarde vim a perceber que, pobre vítima do sistema clínico deste País, lá para os confins de uma Beira profunda, naquela zona do pinhal, apenas referenciada e prestável para dar trabalho aos bombeiros nos pinos do Verão, a pobre ficara com uma perna mais curta que a outra. E tal balanceio tão gracioso era aleijão.»<sup>1097</sup> Era, no fundo, o pretexto que Pacheco precisava para sair de casa. No entanto, para piorar a situação, a mulher, Maria Helena, ficou grávida e ameaçou-o com um aborto se ele saísse de casa, como era sua intenção. Pacheco viu-se obrigado a ficar – o terceiro filho, Fernando António, nasceria no mês de Maio de 1958 – mas alugou e mobilou uma casa na Rua Jorge Colaço, ao Pote de Água, logo a seguir ao Laboratório Nacional de Engenharia Civil. Maria do Carmo voltou então da Macieira e instalou-se ali, «na casa para onde era para fugir com a Geninha, mas acabou por lá ir parar a Maria do Carmo, na Rua Jorge Colaço, 19, 1º».<sup>1098</sup>

Por essa altura, a mãe de Maria Eugénia apresentou uma queixa na esquadra da PSP do Largo do Matadouro Municipal (defronte do Liceu Camões). Presente à Judiária, confessou tê-la beijado:

Fui eu que me denunciei. Foi eu que declarei isso na Judiária: “O senhor teve alguma coisa com a menor?” “Sim, beijei-a”. “O senhor beijou-a?!” O agente até foi

<sup>1095</sup> Luiz Pacheco, «Os Namorados», *Exercícios de Estilo...*, p. 26.

<sup>1096</sup> Luiz Pacheco, «O Caso das Criancinhas Desaparecidas», *Exercícios de Estilo...*, p. 171.

<sup>1097</sup> Luiz Pacheco, «O Tesouro», *Memorando Mirabolando...*, p. 250.

<sup>1098</sup> Luiz Pacheco, «O careca evidente retratado pelo caixa d’óculos», *Figuras, Figurantes...*, p. 133-134.

excepcionalmente simpático, disse-me: “Devo avisá-lo de uma coisa: a sua posição no processo permite-lhe mentir”. Mas eu estava armado em galã: “Não, eu não venho aqui para mentir”. Claro que também não disse a verdade toda. Não foi só o beijo, está claro. Mas o beijo não comprometia a rapariga, e mostrava que tinha uma grande paixão por ela. Até tenho uma filha – irmão mais nova do Paulo – que se chama Maria Eugénia por causa dessa rapariga.<sup>1099</sup>

Na sequência da queixa e do seu depoimento, Pacheco foi incriminado por atentado ao pudor a uma menor.

Previendo as complicações que se avizinhavam, em Janeiro de 1959 solicitou na Inspeção dos Espectáculos uma licença graciosa, que lhe foi concedida, segundo o *Diário do Governo* (de 5 de Fevereiro de 1959), por um período de 21 dias e «com a faculdade de poder ser gozada no estrangeiro». Inicialmente, Pacheco intencionava ir para a Alemanha, mas mudou de ideias e resolveu ir para o Egipto, onde projectava trabalhar como locutor de rádio nas emissões em português para Angola e Moçambique. Como primeira etapa antes de chegar a esse destino, chegou a Roma, sem nada, em Março de 1959: «Estive em Itália uma vez, ia fugir para o Egipto. [...] nunca andei de avião. Estive em Roma e fui num comboio e vim noutro. Eu queria ver se ia para o Egipto para fugir a uns processos [...]»<sup>1100</sup> Alojou-se em casa de Jaime Salazar Sampaio, o qual teve de lhe emprestar dinheiro. Depois de viajar com amigo pelo Vesúvio, Amalfi, Salerno e Nápoles, Pacheco viu-se novamente sem nada. Apresentou-se finalmente à embaixada do Egipto, mas como esse país estava de relações cortadas com Portugal, o projecto foi por água abaixo. Dirigiu-se então à embaixada portuguesa em Roma e obteve do embaixador – Eduardo Brasão – 30 mil liras para regressar à pátria.

Entretanto, a 9 de Março de 1959, o Tribunal da Comarca de Lisboa tinha-lhe emitido um mandado de captura. Alguns dias depois, o encarregado da captura certificava que não conseguira localizar o arguido, primeiro porque não tinha conhecimento do seu paradeiro, depois porque o arguido se encontrava a gozar uma licença no estrangeiro.<sup>1101</sup> Finalmente, a 24 de Março, um agente do Ministério Público escrevia à PIDE pedindo a devolução dos mandados de captura, sem cumprimento, «visto não interessar já a sua prisão por o mesmo se haver hoje caucionado».<sup>1102</sup>

---

<sup>1099</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 47.

<sup>1100</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>1101</sup> ANTT, Arquivos PIDE/DGS, Processo 2884 – CI (1) NT 1252.

<sup>1102</sup> *Idem*, folha 8.

De regresso a Lisboa, Pacheco desceu do comboio em Santa Apolónia, com apenas cinco tostões no bolso, o suficiente para telefonar a Maria do Carmo para o ir buscar. No dia 10 de Julho de 1959, após quase 15 anos de serviço, pediu a demissão da Inspeção dos Espectáculos, «por conveniência da sua vida particular» (a rescisão do contrato seria publicada no *Diário do Governo* de 22 de Julho de 1959). Desde esse dia, Pacheco nunca mais teve emprego certo, foi vivendo de *ganchos*. Com essa decisão, Pacheco consumou a escolha de um destino diferente ao do pai: primeiro, casou-se com uma mulher de condição inferior, segundo, despediu-se do emprego (a função pública era então, ainda, para a vida toda), decisão que o pai, apesar das suas ambições artísticas, nunca tivera a coragem de tomar. Pacheco interiorizou parcialmente as categorias de percepção e de apreciação do seu pai, herdou certas disposições paternas. Mas, porque a sua experiência vital foi diferente, escolheu concentrar-se no domínio em que se identificava plenamente: a literatura.

A 19 de Agosto de 1959, nasceu Luís José, o primeiro filho da sua relação com Maria do Carmo. Pouco depois, alugaram quarto na Travessa da Memória, aí se instalando com o filho. Com um mandato de captura da Boa Hora às costas, na iminência de ser preso, Pacheco fugiu à polícia e deambulou pelo país, Setúbal, Porto, Ermesinde. Segundo testemunho de António Maria Pereira, seu advogado nesse processo, Pacheco «meteu-se num comboio para a Sertã e a polícia foi atrás dele, também de comboio. Ele sabia que a polícia ia atrás dele. Havia uma perseguição que se passava sempre de comboio e que percorreu o país todo de comboio, deram uma volta grande por Portugal». <sup>1103</sup> Um postal de 8 de Dezembro de 1959, dirigido a Natália Correia, dá-o em Peso da Régua, de onde teve de escapar rapidamente:

Vinha a fugir à polícia já não sei bem porquê (ou sei?) desde a Régua. Para despistar, apeei-me do comboio em Valongo, fazia um frio que nem calculam. De camioneta para o Porto, depois de um café com bagaços. Fui ao Teatro Experimental do Porto pedir ao João Guedes dinheiro para a viagem até Lisboa amada. Mas ele que me viu transtornado (supôs que era dos copos) abonou-me só cinquentas. Não dava. Não chegava. <sup>1104</sup>

De volta à capital, depois de pedir esmola aos passageiros do comboio para conseguir pagar o bilhete ao revisor, refugiou-se em Bucelas com o filho João Miguel. Mesmo antes do Natal, foi capturado «num pequeno café, quando via e ouvia a *Sinfonia*

<sup>1103</sup> Entrevista gravada a António Maria Pereira, Lisboa, 4 de Agosto de 2002.

<sup>1104</sup> Luiz Pacheco, «Uma Viagem Quase Trivial», *Textos de Guerrilha* – 2..., p. 113.

*Incompleta* na televisão. E o João Miguel, o meu filho mais velho, então um garoto, que estava ao lado, não gostou da coisa. Era quase Natal (1959)». <sup>1105</sup>

Regressado ao «saudosos Limoeiro», onde ficou a aguardar julgamento, Maria do Carmo e o filho foram para casa de Natália Correia, sua testemunha de defesa no processo, que fora à Boa Hora testemunhar em seu favor, tal como Rogério Paulo, Cesariny, Coronel Óscar de Freitas, Inspector-Chefe dos Espectáculos, sendo advogado de defesa, como dissemos, António Maria Pereira, que conhecia Pacheco do Liceu Camões, onde tinham sido colegas:

Sempre tive uma certa simpatia por pessoas fora das normas. Com o Pacheco uma pessoa nunca se dá de um modo regular, porque nunca sabemos onde ele está, o que ele faz. Um dia veio ter comigo a pedir-me que o socorresse porque tinha sido apanhado pela PJ num caso de amor com uma miúda muito novinha. Pediu-me para ser advogado dele. Encarreguei-me do processo. <sup>1106</sup>

Na sala 5 do Limoeiro – «com centenas de malandros, uma sala-comum, onde havia filhos de muitas mães e não se podia armar ao pingarelho, ou chamar a Polícia – uma regra prisional [...]; *o pior inimigo do preso é sempre outro preso, não o guarda. É o chibo ou chibato, o manteigueiro, o companheiro de bailique* [...]» <sup>1107</sup> – Pacheco passou aí o dia de Natal, onde houve «missa solene» com «um coro de angelicais assassinos». O ambiente que viveu lá dentro, passados anos sobre a sua primeira estadia, Pacheco relatou-o em carta a Artur Ramos:

No Limas [gíria das prisões] há as salas comuns onde se leva vida airada (no meu tempo chegámos a estar por alturas do Natal cerca de 400 anjos; é a época das prisões preventivas a carteiristas e outros amigos do alheio que nem as quadras religiosas respeitam – pelo contrário!) e a dita dos bacanos onde igualmente fui para em 1960 por tua intervenção amiga. Os bacanos é um quase-Ritz em vistas e bons ares; asseio; educação; lavabos com marmorites. Vão para ali *pobres almas singelas* (Torga) cuja fatalidade as obrigou a saques acima dos milhares de contos, isto é, vigaristas de alto coturno. Ambiente nitidamente menos popular, burguês nos pijamas e sabonetes, mas algo antipático no convívio diário: regra comum com os corrêcios dos andares, círculos dantescos inferiores: estão todos inocentes! todos foram lá cair por mesquinhas vinganças! Etc. Nos bacanos, onde eu viveria anos sem fim se me deixassem sair, ao menos, à quinzena como as criadas de servir, está-se muito bem. Um contra: é necessária uma tarefa pretextual, serviços leves pagos com o chamado reforço (não te rias por favor. Parece um truque beckeano): um coto de chouriço cosido, não mais de 4 cm... Quando lá estive ia para a Secretaria colar fotos nas fichas dos meus colegas de infortúnio. Não cansa, serve de diversão mas faz perder tempo. <sup>1108</sup>

<sup>1105</sup> Luiz Pacheco, «Porto-Lisboa a pedir esmola», *Textos Malditos*, Lisboa, Afrodite, 1977, p. 60.

<sup>1106</sup> Entrevista gravada a António Maria Pereira...

<sup>1107</sup> Luiz Pacheco, «Malandrises», *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 52.

<sup>1108</sup> Carta enviada a Artur Ramos, datada do Verão de 1968 (inédita, dactilografada, arquivo da família).

Nesse período, Pacheco teve o apoio de alguns amigos, primeiro de Eduardo Salgueiro, da Editorial Inquérito:

Quando estive preso no Limoeiro, em fins de 1959 – começos de 1960, por causa do processo da Maria Eugénia Soares Barbosa, em que fiquei absolvido – e com inteira Justiça; mas eu e o advogado, o António Maria Pereira Júnior, que não fez quase nenhum, esperávamos uma *cana* (sentença, prisão) de 5 anos, faz agora anos (59 para 86) apareceu-me à hora da visita o Eduardo Salgueiro, da Inquérito, e o casal Salazar Sampaio. O Salgueiro falou-me em mandar-me umas traduções do Tchekov para eu fazer ali, na cadeia, e puxou de uma nota de *cemzes* da carteira, mas, sentindo-se observado, pelo casal, armou em larguezas e deu duas. Foi um segundo de hesitação. Mas o olhar do preso é implacável: topa tudo.<sup>1109</sup>

Apoio decisivo, uma vez mais, o de Artur Ramos, que fez uns telefonemas e Pacheco saiu ao fim de um mês (acabaria depois por ser absolvido da acusação de atentado ao pudor). Pacheco confirmou-o na troca de correspondência dessa época:

O Artur Ramos por acaso feliz é filho do Director Geral dos Menores (logo pessoa de peso nos meios judiciais e do Ministério da Justiça) e sobrinho do Director Geral dos Serviços Prisionais, a autoridade máxima nesta giga-joga das prisões, presos, transferências, regimes mais benévolos, concessão de certas facilidades. [...] Quanto à eficácia da intervenção do Artur e ao peso do tio nesta emergência não me restam dúvidas, pois que já na m/ última temporada de Limoeiro (1959-60) passei vida regalada acho que por efeitos de um telefonema (como funcionária, sabes que uma apitadela de um Director-Geral é uma ordem a cumprir-se logo) e sem eu ter pedido ou sabido de nada, antes.<sup>1110</sup>

Entretanto, António Maria Pereira preparava a defesa:

Lembro-me que tive de preparar uma defesa nestes termos: o Pacheco acabou por confessar que tinha beijado uma menina na boca. A questão estava em saber se um beijo na boca de uma menor podia ou não ser considerado um crime de atentado ao pudor. Tive de ir à Ordem dos Advogados descobrir os calhamaços para saber qual era o tratamento jurídico dos beijos, através da jurisprudência e através dos tempos, porque uma coisa que eu constatei desde logo foi que homens como o Petrarca, a Laura do Petrarca tinha 14 anos, a Beatriz do Dante tinha 13 anos, e assim sucessivamente. Eu tinha uma defesa organizada nestes termos, havia portanto precedentes importantes para a defesa do Pacheco. Mas avancei mais nas minhas pesquisas e cheguei às seguintes conclusões: o beijo em si mesmo tem 3 tratamentos jurídicos possíveis, segundo os especialistas, sobretudo do século XVIII: o primeiro, o beijo que se dá na mão de uma senhora ou no anel do Bispo, que é um beijo de reverência, o outro é o beijo que se dá na face a um pai ou a uma filha ou irmã; finalmente, o beijo de amor, mas o qual cumpre distinguir do beijo de concupiscência. Portanto, a questão era saber se eu conseguia demonstrar que os beijos que o Pacheco tinha dado à menina eram beijos de amor, esses beijos já não eram puníveis, porque só os beijos de concupiscência é que eram puníveis. Houve várias testemunhas que se apresentaram, havia um juiz que detestava o Pacheco, o juiz Manso. E a verdade é que eu consegui fazer a demonstração de que efectivamente os beijos que o Pacheco tinha dado à menina eram de amor... depois eu perguntei à menina se amava o Pacheco, perguntei ao Pacheco se amava à

<sup>1109</sup> Luiz Pacheco, *Diário* (1986, inédito, arquivo de família).

<sup>1110</sup> Carta enviada a Carol, datada do Verão de 68 (inédita, manuscrita, arquivo de família).

menina, o Pacheco disse que amava perdidamente a menina, a menina acabou por dizer que realmente tinha gostado do Pacheco, e portanto como havia amor o beijo transformou-se em beijo de amor e não de concupiscência e o Pacheco safou-se. Mas desde aí o Pacheco ficou com uma gana terrível ao juiz Manso... O Juiz chamou-o lá, tratou-o mal também, era muito católico, fala axim... para um homem deste perfil o Pacheco era a encarnação do diabo, do que havia de pior.

Havia lendas que diziam que o Pacheco ia descalço para o tribunal. A verdade é que ele até se portou bem no tribunal, estava já com um certo receio de ser preso e ir mesmo para a prisão. Com esta defesa assim architectada e com os precedentes do Petrarca acabou por ser condenado a uma pena suspensa. Passou então a uma fase de escrever cartas ao Juiz Manso. E escrevia umas cartas incríveis ao Manso. Eu aconselhei-o a não escrever mais porque qualquer dia ia outra vez dentro. Lá acalmou. A partir daí via-o volta e meia, aparecia em minha casa, pedia-me dinheiro, como a todos os amigos, como não tinha um modo de vida certo, para se aguentar, mandava os livros aos amigos, que o iam assim aguentando, os amigos gostavam dele, porque o Pacheco é uma pessoa estimável, no meio de tudo isto, de todos os vícios e defeitos que possa ter é uma pessoa estimável, com princípios, os princípios dele, mas princípios, e portanto sempre que havia uma *quête*... o Artur Ramos organizava *quêtes*... lá entrávamos nós com um tanto para aguentar o Pacheco, e assim foi sobrevivendo.<sup>1111</sup>

Quando saiu da prisão alugou temporariamente um quarto na Rua da Misericórdia e passado pouco tempo foi para Setúbal, tendo vivido nessa época entre uma e outra cidade, até alugar casa, em 1960, com Maria do Carmo e o filho no vale de Almoinha, na Casa das Palmeiras, paga por Eduardo Salgueiro em troca de revisões tipográficas e traduções. Naquela época, Almoinha, que fica perto da Cotovia e Santana no caminho para Sesimbra, não tinha luz eléctrica e a água vinha dos poços. Foi esse um período de grandes dificuldades, durante certas temporadas Pacheco «quase nunca saía da cama, com asma, com traça, com frio, à luz do petróleo»,<sup>1112</sup> fases em que se alimentavam de xaréus, como eram ali chamados os chicharros, levados de Sesimbra em burros, e de caracóis: «eis que me trazem caracóis. É o meu puto um velhaco de quatro anos que foge de casa manhã cedo e por lá na rua se governa todo o dia sei lá como, que traz caracóis para o velho abade do Pai. Caracóis, sabeis, é comida de substância, peitoral, faz (dizem) tesão».<sup>1113</sup>

No início de Verão de 1960, Maria do Carmo ficou grávida pela segunda vez, agora de uma rapariga – Adelina Maria –, que nasceria a 8 de Fevereiro do ano seguinte. Neta que o avô, Paulo Pacheco, já não conheceria, pois nesse ano de 1960 morreu no meio de acessos de tosse e de vômitos de sangue, um cenário doloroso de assistir que Pacheco descreveu em duas ocasiões: «pareceu-lhe que deitava um pouco de sangue

<sup>1111</sup> Entrevista gravada a António Maria Pereira...

<sup>1112</sup> Luiz Pacheco, «As obras completas de António Maria Lisboa», *Textos de Guerrilha* – 2..., p. 67.

<sup>1113</sup> Luiz Pacheco, «Os Namorados», *Exercícios de Estilo*, p. 25.

pela boca, sangue negro e reimoso, aquilo era com certeza úlcera cancerosa no estômago. Estava a desfazer-se por dentro; talvez roído, se o cancro é aquele bicho com mandíbulas como representam os cartazes»;<sup>1114</sup> «Foi-se num instantinho a vomitar uma última vez todo o sangue que tinha, por baixo e por cima de uma úlcera cancerosa algures nas tripas.»<sup>1115</sup>

Por razões de trabalho, sobretudo, Pacheco continuou a deslocar-se a Lisboa, alugando quartos pela cidade. Por exemplo, em Outubro de 1961 passou um mês num quarto da Rua Almirante Barroso, enquanto colaborava na *Seara Nova*. No dia 1 de Novembro, conta ao poeta António José Forte que perdeu

os empregos todos, com certa alegria. Até o meu patrão, o Câmara Reys [um dos fundadores da *Seara Nova*], faleceu... Já é azar! Ou sou eu que serei azarento, isto é, que *dou azar*? Com isto regresso agora a Sesimbra. Para me arrancarem de lá, e é preciso que a Maria do Carmo deixe, é que vai ser o diabo. Pois isto está cada vez pior.<sup>1116</sup>

É já em Almoinha, a 27 de Novembro, escrevendo novamente ao poeta António José Forte, que Pacheco informa ter recebido

duas missivas concomitantes e, em companhia, uma simpática nota que já não tive o prazer de conhecer pois a Maria do Carmo a fôra entregar na mercearia em troca de bacalhau podre e anão. O belo bacalhau sueco, de lasca, só no Minho! [...] Eu tenho andado bastante afastado de Lisboa, mas de cada vez que lá vou tenho bebido *o máximo* para fugir à tristeza das caras.<sup>1117</sup>

Em Março de 1962, alojou-se na Pensão Austrália (Rua Antero de Quental, à Almirante Reis), onde passou um mês com Maria do Carmo e os dois filhos de ambos. Na máxima penúria, mal do coração, «com uma solipanta, quase a ir pró galho»,<sup>1118</sup> esteve quase dois meses sem sair de casa ou sequer da cama onde passava os dias encafudado a ler e a escrever. A mulher viu-se então obrigada a vender os livros do marido ou a pedir dinheiro a uns e outros para pagar os 40 escudos diários do quarto (o almoço vinha da Pensão Tomarense, no Rossio, numa pequena panela de alumínio, que tinha de dar para todos).

Nos primeiros dias de Maio de 1962, Pacheco foi com a mulher à Macieira, lugar do Concelho da Sertã, de onde Maria do Carmo Matias era natural e onde vivia a sua família. Chegou aí em péssimas condições, tendo sido necessário hospitalizá-lo. Ali

<sup>1114</sup> Luiz Pacheco, «A Velha Casa», em *idem*, p. 35.

<sup>1115</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», em *idem*, p. 147.

<sup>1116</sup> Luiz Pacheco, *Mano Forte*, Lisboa, Alexandria, 2002, p. 40.

<sup>1117</sup> *Idem*, pp. 43-44.

<sup>1118</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 69.

viviam os pais e sete irmãos de Maria do Carmo. O mais novo, Ângelo, era «meio choné», nunca fora à escola, caso contrário «“abala daqui como os outros”», dizia Pacheco citando o pai de Maria do Carmo. Aliás, segundo os Matias não convinha que os filhos tivessem muitos estudos, uma concepção de vida, dizia Pacheco, que se explicava pela «necessidade de amanho as terras e não haver senão os braços da família». Naquele «ambiente selvagem», onde era preciso semear, colher, andar pelas hortas diariamente, ficar sem os filhos significava perder quase todos os rendimentos. Daí que não ir à escola era, para eles, «uma cartilha sem discussão».<sup>1119</sup>

A vida conjugal de Pacheco e Maria do Carmo, por aquela altura, não era fácil, as zaragatas, que por vezes chegavam a vias de facto. A mulher, «mais possante, ganhara a mania de tirar, rápido, o sapato e dar-me com o salto bicudo na tola, mulheraça para bater mesmo e forte, e feio». No início de Julho, Maria do Carmo foi a Lisboa com a filha Adelina, então com um ano e poucos meses, e Pacheco ficou na Macieira com o filho Luís, que completaria três anos em Agosto. Sempre aflito de dinheiro e possivelmente ainda a recuperar dos problemas de saúde, Pacheco enviara a mulher à capital para arranjar dinheiro e tratar dos seus assuntos literários. Entretanto, Pacheco e Maria Irene, a irmã mais nova de Maria do Carmo, começaram a entender-se, ele desabafava com ela, que por sua vez lhe confidenciava as queixas que tinha da irmã, a qual fazia dela «quase uma criada».<sup>1120</sup> Resultado: apaixonou-se pela rapariga, que tinha então 14 anos. Com medo «de uma malvadas foices que o pai dela tinha e eram mesmo – eu media-as de longe com os olhos e sentia os arrepios de um condenado ao ver o óculo da guilhotina – mesmo mesmo à medida do meu pescoço, que comichões, que calafrios...; e de uns marmeleiros com uma moca na ponta, usam-se na Beira-Baixa, que à primeira dose me partiam de certeza o espinhaço alfacinha débil e falta de cálcio», Pacheco foi resistindo aos seus instintos de «libertino». Porém, «uma rapariga virgem de 14 anos tem muita força. Esta, por exemplo: conversar com os risos mais endiabrados os gestos de cativar reis e príncipes quanto mais um velho libertino e as provocações e as piadas de ironia do tipo quem desdenha quer comprar e até pedradas, entre labregos é assim tudo primitivo tudo ainda como nos tempos do Viriato».<sup>1121</sup>

---

<sup>1119</sup> Carta enviada de Lagos à filha Maria Eugénia, datada 1 de Maio de 1980 (inédita, manuscrita, arquivo de família).

<sup>1120</sup> Luiz Pacheco, «Uma Viagem Quase Trivial», *Textos de Guerrilha* – 2..., p. 111.

<sup>1121</sup> Luiz Pacheco, «O Caso das Criancinhas Desaparecidas», *Exercícios de Estilo*..., p. 162.



Como mais tarde, contou a Vítor Silva Tavares, «ela enganou o pai, mãe, uma aldeia inteira, comigo sempre na posição de *contra-regra*, *ponto* assustadíssimo, doente a sério, a fingir, etc.». <sup>1122</sup> A 1 de Outubro de 1962, Pacheco confessava a António José Forte:

Eu escrevi-te há dias, num momento de desespero, pois sentia-me acochado por todos os lados: de Lisboa havia sarilhos que metiam a PIDE. A Maria do Carmo esteve presa no Aljube por causa duma denúncia de mulheres, que ainda não percebi bem ao certo o que foi e *elas* (os rapazes da A. M. Cardoso) queriam saber quem eu era, o que fazia, escrevia, etc. [...] Depois destes casos de Lisboa, que me faziam vontade de não avançar, ou avançar com medo, aqui fiquei sem um tostão, resolvido já a abalar, estilo *rato de hotel* sem perguntar pela conta... E depois com o miúdo às costas, numa idade em que não pode ajudar nada e não tem capacidade para estar sozinho; depois, calcula, tudo isto se juntou para um ataque e caí no hospital. [...] Chegando a Lisboa, não vou regressar aos locais do costume sem me informar qual é a verdadeira situação policial. No que consiste a denúncia. *Como vai ser*. Daí, ou me apresento à PIDE; ou mando lá o advogado (por estar doente). Etc. Onde tenciono logo ir é ao Hospital de Santa Marta, tirar electrocardiogramas. [...] Eu deparei aqui com um lisboeta, alcoólico inveterado [...], que me cede quarto a 50\$00. <sup>1123</sup>

À boleia de Jaime Salazar Sampaio, que o foi buscar à Sertã, Pacheco estava de volta a Lisboa. Pouco mais tarde, chegou Irene, para ser internada no hospital São José, por suspeita de apendicite. Eram o que pensavam. Porém, o problema era outro: Irene estava grávida de dois meses. De repente, Pacheco encontrou-se a viver no mesmo quarto com as duas irmãs Matias: «a mais velha dormia comigo e a irmã dormia com um sobrinho num divã. Então, de noite, a outra [*Maria do Carmo*] fazia fodas de grande rebaldaria para incomodar a irmã [...]. É claro que assim que a mais velha saía para o emprego, a outra vinha para a cama e eu tinha de lhe dar outra foda. Também só aguentei assim oito dias». <sup>1124</sup> Quando Maria do Carmo descobriu o caso entre os dois, os confrontos foram inevitáveis e Pacheco acabou por ser detido na esquadra do Alto de São João.

Maria do Carmo separou-se e regressou à Sertã. Em Dezembro de 1962, Pacheco fugiu para Setúbal com Irene e os filhos de Maria do Carmo. Chegaram numa noite de vento frio e chuva miudinha, ela grávida (não sabiam ao certo de quantos meses), com uma miúda ao colo e um rapaz na mão, ele muito magro, macilento e agitado, carregando uns embrulhos mal atados, talvez contendo roupas. Pacheco não conhecia ninguém em Setúbal e quem o ajudou, no começo, foi Alfredo Margarido, que

<sup>1122</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Vítor Silva Tavares, datada de 16 de Agosto de 1966, publicada em *memorando mirabolando...*, pp. 127-134.

<sup>1123</sup> Carta enviada a António José Forte, datada 1 de Outubro de 1962, Sertã, *Mano Forte*, pp. 62-65.

<sup>1124</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 292.

tinha estado preso no Aljube, em Lisboa, onde conhecera «vários elementos das forças vivas de Setúbal, gente rija da Oposição»,<sup>1125</sup> cujo camaradagem na prisão «enalteceu-o aos olhos daquela malta e a mim, por tabela, como seu recomendado».<sup>1126</sup>

Pacheco, Irene e dois filhos dele (sobrinhos dela) instalaram-se inicialmente num quarto da Rua Almeida Garrett e pouco depois Pacheco viu-se forçado a alienar o seu escasso património para sustentar a família vendendo todos os bens que ainda mantinha na casa de Almoinha, entre os quais a sua biblioteca pessoal. Mais tarde, mudaram-se para a Av. dos Combatentes, cuja renda de 300 escudos seria paga, durante seis meses, pelo empresário Manoel Vinhas, que nesse período o financiou concedendo-lhe uma «bolsa» de 500 escudos mensais:

Como sabe, o dr. Manoel Vinhas foi em tempos meu Mecenaz: pagou-me a renda da casa de Setúbal durante seis meses, quinhentos paus, três notas no total. Isto para um livro, ou novela, OS RELÓGIOS, que ficou para Setúbal entre muita mais cangalhada, e talvez decerto também não por acaso. O dr. Vinhas amou, e deve ter pensado legitimamente que eu era um estapor, um crava!<sup>1127</sup>

Permaneceram em Setúbal, com passagens esporádicas por Lisboa, durante dois anos, até Dezembro de 1964: «Portei-me então mal? parece, agora. Foi como foi, como era possível. Vinha muito acoissado e nem sabia que tinha às costas, julgado e condenado à revelia na Sertã, um processo por crime de rapto e estupro. Não raptei ninguém, era aquilo maroteira da Maria do Carmo e do clã Matias [...]»<sup>1128</sup> De facto, ainda em 1962, depois do desconcerto geral que provocara aquela passagem de Pacheco pela terra, Maria do Carmo e o pai, tinham-lhe posto um processo no tribunal da Sertã, onde fora julgado e condenado à revelia, por rapto e estupro, pelo Tribunal da Comarca da Sertã em 1963 (Pacheco só teve conhecimento tanto do processo, como do julgamento e condenação muito mais tarde, em 1966, na Boa Hora).

No dia 22 de Maio de 1963, nasceu Paulo Eduardo Pacheco – «foi dos dias mais felizes. Nasceu o Paulocas, o meu Pai Paulo Eduardo revivido. O filho do amor. A minha vitória sobre a morte, com a Irene ao lado»<sup>1129</sup> – e do dia 4 de Junho do ano

---

<sup>1125</sup> Luiz Pacheco, «O que não se lê», *Figuras, Figurantes...*, p. 123.

<sup>1126</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada relativa ao dia 12 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1127</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Ricarte-Dácio, datada de 10 de Novembro de 1965, em Luiz Pacheco, *Pacheco versus Cesariny...*, p. 214.

<sup>1128</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada relativa ao dia 12 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1129</sup> Luiz Pacheco, *Provas de Vida* (diário de 8 de Março de 1989 a 24 Junho de 1990, 121 páginas manuscritas, inédito, arquivo da família).

seguinte seria a vez de Maria Eugénia, respectivamente primeiro e segundo rebentos de Irene e Pacheco, sexto e sétimo deste último. Com mais duas bocas para alimentar, a situação tornou-se ainda mais difícil em termos financeiros, de tal modo que, para se alimentarem, tiveram de recorrer à cantina da Legião Portuguesa:

Andavam lá a apanhar caracóis pelo campo, em Setúbal, para cozer e comer. Havia lá um tipo que era professor na escola, homem da situação, mas com pretensões a coisas literárias, terá chegado a deputado, e que apreciava as coisas do Pacheco, e então decidiu protegê-lo, e arranjou maneira do Pacheco e tribo irem comer na Messe da Legião Portuguesa. Comiam de borla. Foi um período áureo. Antes de irem para as Caldas.<sup>1130</sup>

No Natal de 1964, já decididos a mudar-se para as Caldas da Rainha, Irene ficou novamente grávida. Chegaram àquela cidade no final de 1964, ela com 16 anos, ele a caminho das 40, depois de uma breve passagem por Lisboa. Hospedaram-se no Hotel Lisbonense, cujo gerente do hotel, Paulino de Figueiredo, poeta com obra publicada, os expulsou passado pouco tempo, por falta de pagamento, altura em que se instalarem numa casa na Rua Rafael Bordalo Pinheiro (nº 2, r/c). No dia 23 de Agosto, às 9 da manhã, com o marido ausente em Lisboa numa das suas idas à capital para resolver questões de trabalho e pedir dinheiro, Maria Irene, grávida já de vários meses, foi a uma consulta no Dispensário Materno-Infantil das Caldas, onde foi atendida por um médico do Hospital de Santo Isidoro. Depois de observar Irene, o médico informou-a de que o parto só seria daí a uns dias, razão pela qual ainda não a internava, e mandou-a apenas fazer umas análises. Pois mesmo nessa noite, ou melhor, pelas duas da madrugada de 24 nasceu Jorge Manuel, o oitavo filho de Pacheco. Irene teve o parto em casa, sozinha, no chão, sobre jornais e uma camisa de noite, rodeada de mais três crianças menores e assistida por vizinhas e curiosos: «Um quadro de Presépio, salvo o devido respeito, e actualizado à caldense. A parteira, uma qualquer, chamada à pressa, começou por negar-se, e só muito instada foi lá a casa, quando estava tudo terminado, em bem, felizmente. Mas poderia imputar-se responsabilidade à ignorância dos pais, ao seu desleixo, incúria, faltas de preparação (e a mãe ainda não fizera 18 anos) se algum caso fatal se tivesse verificado?», afirmava no memorial que a 15 de Novembro de 1965 enviou, registado, ao ministro da Saúde e Assistência (quase um ano depois continuava à espera da resposta), posteriormente incluído no folheto *Maravilhas & Maravilhas Caldenses*, após enumerar as carências e as suas razões de queixa – falta de vigilância das grávidas,

---

<sup>1130</sup> Entrevista gravada a Pedro da Silveira, Lisboa, 24 de Agosto de 2001.

da prestação de cuidados no parto e da vigilância do recém-nascido – das instituições sanitárias das Caldas da Rainha.<sup>1131</sup>

As dificuldades financeiras, entretanto, não davam tréguas. As fontes de rendimento, aleatórias e irregulares – colaboração no *Jornal de Letras e Artes*, na revista *Notícia*, vendas de livros e folhetos, recurso às casas de penhores e ao apoio ocasional de amigos, dos ditos «mecenass» e dos leitores, etc. –, não eram suficientes para garantir o sustento de uma família cada vez mais numerosa. Ao todo, depois do nascimento do oitavo filho de Pacheco, eram seis a viver debaixo do mesmo tecto, o casal e mais quatro pequenos, dois de Irene, os outros dois da irmã (os restantes quatro estavam espalhados por outros locais, alguns ao cuidado de outras famílias). Isso, mais o progressivo afastamento emocional de Maria Irene (que já tivera um amante em Setúbal, na pensão onde viviam), contribuiu para degradar ainda mais o ambiente familiar:

Tive cena familiar, no domingo, das piores da minha vida, com mocada, sangue, dentada e pontapés. Coisa fina, à maneira da Velha Alfama! [...] Depois, com uma mão cheia de sangue, desnorreei, bebi vinho, andei aos reboções, dormi num palheiro a uma légua. O diabo a quatro! Estômago como uma chaga, o peito como um buraco, o corpo todo moído. Óculos perdidos mas recuperados, dois dias ou mais perdidos e esses ninguém mos dá.<sup>1132</sup>

Em Julho de 1966 passaram-se da Rua Rafael Bordalo Pinheiro para o Casal da Rochida, na estrada do Coto, onde viviam num «pardieiro», como lhe chamou João Bonifácio Serra, que conviveu com ele nessa época.<sup>1133</sup> A mudança não melhorou a relação entre os dois, que continuava em convulsão. O facto de se terem afastado do centro da cidade só foi piorar as coisas:

A vinda cá para cima foi uma tentativa que deu em disparate. Eis a minha explicação [...]. Lá em baixo, havia a sopa a dois passos, o banco do Montepio para os tremeliques meus, farmácia, os fiados de dois anos de estadia, o café que fia a bica, o bagaço. Aqui, ir buscar a sopa é uma aventura: vai ela? Fico aos saltos e a fazer de ama-seca como agora [...].<sup>1134</sup>

E isso, mesmo quando havia dinheiro para pagar as contas:

---

<sup>1131</sup> Luiz Pacheco, *Maravilhas & Maravalhas...*, pp. 7-8.

<sup>1132</sup> Carta a Jaime Aires Pereira, datada de 16 de Março de 1966. Biblioteca Nacional, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira».

<sup>1133</sup> Veja-se João B. Serra, *Continuação. Crónicas dos anos 50/60*, Caldas da Rainha, Gazeta das Caldas, 2000, pp. 217-283.

<sup>1134</sup> Carta enviada de Setúbal para Vítor Silva Tavares, datada de 16 de Agosto de 1966, *memorando...*, pp. 128-133.

Lavra a revolta aqui na Tribo. Pancadaria, esta manhã. A razão é o dinheiro, desta vez é ao contrário: havia. O Artur Ramos mandou-me ontem um vale de 500\$00, com carta muito amável. [...] Pagou-se logo a renda, dívidas, tudo ia bem, para mim e para a tribo por tabela, ou como a mais interessada. O pior é a Dona Irene. Eu com dinheiro mando logo mais; ela, tendo eu dinheiro, perde força, cá por coisas... [...].<sup>1135</sup>

A difícil condição pessoal da família, que frequentemente acordava sem dinheiro, sem gás ou sem petróleo, foi-se também agravando com a dependência alcoólica de Luiz Pacheco, por causa da qual, por vezes, gastava parte do reduzido orçamento, quando não mesmo todo. Às vezes, tinha de beber ou de aguentar as bebedeiras dos amigos ou conhecidos para no final conseguir «sacar-lhes» algum dinheiro: «tenho de os gramar porque há uma hora infalível (e a minha paciência é de chinês) em que um bêbado (já me aconteceu ser eu o mais bebido e mais cravado) se entorna em generosidade, vê o mundo todo *rosê* (ou fica raivoso e parte tudo – mas com estes, conselho de amigo e avisado, só água bebas) e está na hora de lhes sacar os vintes ou até acima da tabela do costume».<sup>1136</sup> Nesses casos, mesmo com vinho no estômago e entrando aos tombos, a descompostura de Irene era mais calma, porque na manhã seguinte, com a nota no bolso, podia ir à praça comprar papos-secos, leite em pó, queijo, guloseimas para as crianças, quando não era o próprio Pacheco que chegava a casa, depois de comprar alegremente comida para a família, espalhando alegria e confusão, feliz por ver os filhos

petiscar ensonados mas trincantes até que o embrulho embrulhos abertos sobre a cama como numa toalha de piquenique vai mingando bocada a bocada pelas goelas esfaimadas e jovens para quem não há nem pensa em indigestões, malta jovem, moelas de avestruz gente que dá gosto ver comer a qualquer hora malta jovem contagiante de alegria (que a novidão nos dá vida) e a readormecemos todos mais quentes (sem apetite nenhum, eu entretanto *chônava* vendo a paisagem, perdoado e festejado) e eu mais que todos porque as rodadas de tintos aquecem que nem diacho esquentam os miolos dão o sono mais feliz do pobre, sonhos nenhum.<sup>1137</sup>

Como a sua própria vida em família foi um dos grandes temas sobre os quais escreveu, em vários textos encontramos descrições do ambiente que afectava todos:

O rapazito já se levantara, viera buscar o penico à mesinha de cabeceira, mijava com ar atento, aplicadamente olhando o fio líquido e quente qe lhe saía dos dois deditos puxando com força a pele da pila na ponta. Sacudiu, salpicou o chão como de costume. A menina rompera debaixo das roupas e surgia sentada como cogumelo apetecível no meio da folhagem de fetos e avencas, floresta de trapos. Espreitava com os olhos piscos,

<sup>1135</sup> Carta a Jaime Aires Pereira, datada de 8 de Julho de 1966, Biblioteca Nacional, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira».

<sup>1136</sup> Luiz Pacheco, «Os Amigos. Os Bambinos», *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1998 (3ª edição), p. 180.

<sup>1137</sup> Luiz Pacheco, «Os amigos. Os bambinos», *Exercícios de Estilo...*, p. 181.

que os punhos fechados esfregavam para baixo e para cima, a cama dos pais. Tinha fominha.<sup>1138</sup>

Ou:

Logo pela manhã, a Geninha vinha em fralda de camisa pezitos descalços e surgia à porta do nosso quarto como uma casta aparição de ternura rechonchuda ensonada ainda. Vinha pedir o bacio, porque fazer na cama apanhava da mamã palmadas tau-tau de me fazerem tremer. (Não se bate assim, nem assado, numa criança. É acto condenado em todos os manuais de Pedagogia. Mas cada qual tem o seu método. Liberdade liberdade acima de tudo!).<sup>1139</sup>

O mobiliário da casa não passava quase de uma cama de madeira, para o casal, um colchão no chão, onde dormiam as crianças, um berço, um armário e pouco mais, além da roupa amarrotada, da papelada, dos jornais, dos livros espalhados pelos cantos. Não raro, por causa dos problemas de saúde, do frio, da humidade (que lhe provocava asma), ou porque não precisava de sair para «cravar» dinheiro, Pacheco passava os dias na cama a ler e a escrever ou, quando a luz estava cortada, a magicar obsessivamente vários projectos de livros e de folhetos.

Devido às cada vez mais miseráveis condições de sobrevivência – Irene, por exemplo, que tinha umas tranças compridas, vendeu-as a uma cigana para conseguir dinheiro para comer – começou a ser ponderada a possibilidade de os filhos serem acolhidos em casa de amigos ou mesmo dados para adopção, o que progressivamente foi criando em Pacheco raiva e amargura. Os primeiros a ir-se embora tinham sido Luís José, filho de Maria do Carmo, que antes da ida para as Caldas da Rainha fora ter com a mãe, então em casa de Natália Correia, para depois ser internado na Casa Pia, e Adelina Maria ficou à guarda de uma família que, antes de ir para Angola, fora às Caldas comprar para ter uma rectaguarda não fossem as coisas correr mal por lá, por causa da guerra. E foi assim que, a 22 de Maio de 1966, Adelina Maria foi para Angola:

Lentamente muito lentamente foi rareando ao nosso convívio por fim só vinha lá a casa com a minha e dela alegria antiga nos dias de festa, nos dias que calhava e foram a menos. Teria a Lina então que idade? 5, 6 anos? era viva, dada, um amor de criança todos o diziam, nem são pràqui chamadas vaidades de pai baboso. Pois foi para muito longe, a Luanda. Já me escreveu uma vez. Mandou fotografia. Está uma mulherzinha espigadota. Já nada. Trocadilhando, entre duas lagrimetas: já nunca mais por certo serei *nada* para ela, apenas um nome vago, uma máscara longínqua a esfumar-se. Não me despedi, não quis (tive medo por mim, é a verdade). Da Lina ficou (quando no dia da partida fui tentar tornar a vê-la à casa onde morava com uma senhora – a que a levou, mas já não estava) uma caixinha de sapatos destes de verniz pretos que eram um luxo,

<sup>1138</sup> Luiz Pacheco, «Conversa de três», *Exercícios de Estilo...*, p. 65.

<sup>1139</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», *idem*, p. 150.

que eu nunca lhós poderia ter comprado (a ser como sou e não outro que não quero ser).<sup>1140</sup>

Em Janeiro de 1966, num domingo dia da festa de Alfeizerão, foi a vez de Paulo Eduardo, que apesar de ainda não ter completado três anos, tinha, segundo Pacheco,

a idade justa de uma confusa talvez espantada noção do que é andar bem comido e vestido e ver talvez perceber lá em casa umas aflições, umas caras carrancudas ou brigas súbitas de pais com filhos e nada na cozinha para trincar. Uma noção de injustiça que é a fome. A fome num menino pequeno. Carinhos, muita pancadaria da mamã não lhe faltavam é certo – mas pode uma criança estar melhor que na companhia dos pais? atroz dúvida e pergunta que me atropela o siso.<sup>1141</sup>

Durante algum tempo, Paulo passou de umas casas para outras, deambulando entre famílias. Primeiro foi acolhido por Abílio Belo Marques, depois passou para casa de Saldanha da Gama, mas quando este, que trabalhava nas bibliotecas itinerantes da Gulbenkian, foi transferido em 1967 para Pombal, deixou a criança em Lisboa (na altura Pacheco estava preso) para ficar ao cuidado de Carlos Manaças, formado em físico-químicas, professor de solfejo no Conservatório (posteriormente, em 1975, depois de uma temporada com Luiz Pacheco em Massamá, Paulo mudou-se para casa de Henrique Garcia Pereira e Lena Coito, em Lisboa).

Em Março de 1967, Irene arranhou trabalho numa fábrica de bolos, onde trabalhava em pé durante nove horas e recebia 20 escudos diários:

E pouco depois eram horas da Irene ir para a fábrica, havia que tirar a florescente quentinha caca e o fedorento acre chichi dos calções de plástico ao Joca o que nunca se fazia sem guincharia à farte, dele, ou berrata da mamã que, quando aquilo era a mais e repassava ao lençol, lhe ia para as nádegas nuas em palmadas que me faziam estremecer. Barulheira em barda. Sinais de vida à farta. Eu ficava ainda um bocado na cama, enquanto eles três na cozinha comiam sobras da véspera ou o leite às vezes fiado por semanas de um estábulo ali perto (a rapariga do leite, por acaso, era um bicho de estalo). Depois, quase nas oito, dava o salto da cama, esfregava os olhos com/em dois dedos de água e ia acompanhar a Irene à porta da fábrica. Que fêmeas novas querem-se vigiadas ou, pelo menos, que os outros machos vejam o possível que assim estão. Ainda que... liberdade liberdade acima de tudo. A liberdade é bela.<sup>1142</sup>

Inevitavelmente, as zangas e crises entre os dois continuavam – «tenho no braço esquerdo uma dentada de buldogo [Maria Irene] que se não é a minha camisola de lã grossa vestida, tinha levado umas boas gramas de pele e osso pachecal»<sup>1143</sup> –, por vezes,

---

<sup>1140</sup> *Idem*, p. 149.

<sup>1141</sup> *Idem*, p. 150.

<sup>1142</sup> *Idem*.

<sup>1143</sup> Carta a Vítor Silva Tavares, datada de 16 de Agosto de 1966, *memorando...*, pp. 127-134.

porque Pacheco, cujo temperamento (de cariz machista) era imprevisível, não gostava que a sobrevivência da família fosse suportada apenas por Irene.

Em Abril de 1966, Pacheco começou uma saga de processos e tribunais que só terminaria no Natal de 1968. Primeiro com a apreensão (a ordem fora emitida no dia 5 de Abril) de *A Filosofia na Alcova*, do Marquês de Sade, editada pela Afrodite, onde escrevera um prefácio «pró-Sade». Depois, a 20 de Julho do mesmo ano, recebeu uma notificação por outro caso, este relacionado com a sua colaboração – um excerto de *Os Namorados* e um poema em quadras, «Côro de Escarnho e Lamentação dos Cornudos em Volta de São Pedro» (então inédito), coplas dedicadas «às fogosas e vampirescas mulheres da Beira, de quem já Abel Botelho disse o que disse» – na *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica (Dos Cancioneiros Medievais à Actualidade)*, organizada por Natália Correia e editada novamente pelas edições Afrodite, de Francisco Ribeiro de Mello, publicação imediatamente proibida de circular. A 30 de Outubro de 1966, Pacheco foi das Caldas a Lisboa, de boleia com o advogado António Maldonado Freitas, para na Boa Hora consultar o processo relativo à *Antologia*. Quando aí chegou foi informado de que pendia sobre ele, desde 1963, uma condenação do Tribunal da Comarca da Sertã de vinte meses de prisão por crime de atentado ao pudor, relativa ao processo instaurado por Maria do Carmo e pelo pai. Um processo, o da *Antologia*, tinha destapado outro mais antigo, o da Sertã. Por isso, só nesse ano, em 1966, é que o sistema judicial começou efectivamente a tomar providências no sentido de executar a sentença da Sertã. Em carta datada de 7 de Outubro de 1966, enviada das Caldas, Pacheco explicava a situação:

casualmente consegui ir a Lisboa com o Dr. António, e na Boa-Hora consultar o processo da *Antologia* e fazer a defesa em termos, no meu próprio nome, *pois ainda não tenho advogado*: requeri um defensor officioso, nomeado pelo Tribunal. Ali tive uma surpresa: estava condenado por crime de rapto e estupro, na pessoa da Irene, em 18 meses de cadeia e mais 50 dias de multa, devidos a imposto de justiça e outras merdas. Passados mandatos de captura. E tudo isto de Outubro de 63! [...] Conclusão: a todo o momento espero os tais mandatos, que podiam esperar mais dois anos, jágora!, pois a pena prescreve aos 5 anos da sentença. O caso não seria para sustos (diz-me o Dr. António, com vários cartapácios jurídicos na mão, e eu acredito), porque deve haver no processo (na Sertã) algum despacho do Juiz que não está transcrito no registo criminal, que consta no processo da *Antologia*. Só assim, ou por milagreira intervenção de S. Luís, Rei de França e meu patrono, se explica esta demora policial de me mandarem a férias para lá xima.<sup>1144</sup>

<sup>1144</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Carol e Aires Pereira, datada de 7 de Outubro de 1966, Biblioteca Nacional, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira».



Com três processos em cima dele, o primeiro passo era ir à Sertã para deter os mandatos de captura passados três anos antes e, pagando uma multa, requerer então outro julgamento, visto o primeiro ter sido à revelia. E assim foi. Em 28 de Outubro escreveu a Laureano Barros, professor em Ponte da Barca, com quem se começara a corresponder deste que este, leitor da sua obra, lhe escrevera uma carta para exprimir a sua admiração: «Tudo se tem agravado por aqui. Vim a saber que o meu processo na Antologia da Natália levantou outro, talvez esquecido ou suspenso, en sursis, de um crime maluco na Sertã: “rapto” da rapariga que vive há quatro anos comigo e de quem tenho três filhos, morada conhecida da família, da polícia, morada pública em suma. Sentencia: 18 meses mais 50 dias, o que dá em números redondos dois anos e acresce a fria fúria nacional dos meus Meritíssimos da Boa-Hora. Sem advogado. Sem nada.

Como solução desesperada, mas pensada, de emergência, tentando evitar o pior, fui à Sertã dar-me à prisão. Ingenuidade minha e portuguesa: ali deparei com uma barafunda incalculável, o edifício do tribunal em obras, ninguém para me atender (prender). À portuguesa, século XX e daqui para trás. Fugi a rir muito, e com mais medo logo que soube que a cadeia, que supunha ao alto da vila, um autêntico sanatório, era num vale, cheia de água e musgo nas celas. Agora aguardo. De dia, a rir. Às noites, que não durmo, a ter pesadelos.<sup>1145</sup>

Temporariamente livre, graças à lentidão dos tribunais, mas com a cadeia à vista, Pacheco começou a pôr em lugar seguro a sua papelada, enviando documentação e outros textos seus para os amigos. Com uma ameaça de prisão iminente, deixando Irene sozinha e sem dinheiro com dois filhos nos braços, Pacheco foi pressionado para dar os miúdos para adopção, nem que fosse apenas um. Foi aí, então, que

começou o silêncio. Começou também e é bom que se saiba, ele saiba um dia se me ler que eu estava atento e sofria com ele, o martírio ou chatice do Jorginho atrás dito Joca. Eu saía de manhã, antes das oito, hora de entrar ela, a Irene, na fábrica, eu na primeira tasca e o puto ficava sozinho em casa, numa sala sem mobília, só uma mesa, a camita e uma almofada e alguns brinquedos que não o ferassem. Dormia, pois. À hora do almoço estava quase sempre a dormir, adormecera depois de berrar e chorar muito, nós dois ouvíamos-lo calados e cabisbaixos descendo da Rochida para a FRAMI por um carreiro de burricada. Deitava-se no chão sobre a almofada que puxava da camita. Às vezes, como um cachorro, vinha pôr a almofada ao pé da porta da rua e ali ficava, quando chegávamos tínhamos de o chamar empurrar a porta devagarinho não o magoássemos. Como este puto não endoideceu de todo, é o que me espanta ainda. Como ele conciliava a sua solidão com a alegria de acordar connosco e ver-nos (sem raiva nenhuma) é uma destas injustiças que não lembram ao Diabo. Se ele não era o Diabo! É só lembrar-me do original: um puto loiro, com menos de dois anos, que (talvez) nem meu filho fosse mas apenas “o filho da minha Irene”, o “do outro” [referência à infidelidade de Irene quando ainda estavam em Lisboa] [...], mas bonito que se farta (saía à mãe), duma

---

<sup>1145</sup> Carta a Laureano Barros, datada de 28 de Outubro de 1966, em João B. Serra, *Continuação...*, pp. 230-231.

robustez a toda a prova, calado, dócil, perfilhado por mim (secretamente), comendo e rindo, chorando sozinho, como é d'Homem! Eu logo percebi, comecei a perceber a sonhar em pesadelos tenebrosos que o puto estava nº 1 para ir na leva.<sup>1146</sup>

O primeiro a ir embora, porém, seria Maria Eugénia, que adoptada legalmente, com todas as formalidades, por uma família, foi viver para a Espiçandeira, em Alenquer:

A Geninha passou a dormir de um colo (o meu) para outro colo, uma boa mulher que a recebeu (não podia ter filhos, queria uma menina onde toda a sua ternura tivesse uns bracitos a acolhê-la, inda há gente assim, ó castradas! ó devassas da pílula!). Acordou ensonada noutra casa, noutra caminha e a rir como sempre pediu o bacio. Tem todos os mimos na sua nova família (mas pode uma bambina estar melhor que na companhia dos pais?), abusa do amor que lhe dão, tem exigências, fez-se autoritária (sai à mãe).<sup>1147</sup>

No dia 3 de Maio de 1967, Pacheco foi finalmente preso por rapto e estupro (de Maria Irene) pelo processo da Sertã, tendo ido parar, dessa vez, à Cadeia Civil das Caldas. Daí escreveu várias cartas relatando o seu estado: «Somos poucos, 5; a comida é bastante boa. Mas o ar é infecto, asma todas as noites, e o coraçãozinho a badalar. Mas Lá Fora está-se bem melhor!»<sup>1148</sup> Ou: «Estou agora com Tedral (remédio contra a asma e fortíssimo, perigoso para o coração como a breca). Mas principalmente à noite, isto é irrespirável. Meu rico ar da Rochida em que não tive asma quase um ano a fio, nem no Inverno!»<sup>1149</sup> O tempo de detenção, entretanto, foi-se prolongando mais do que o esperado, já que tendo sido interposto um recurso, Pacheco podia sair sob caução. Tratava-se pois de arranjar fiador e ficar caucionado. Queixa-se do advogado, que segundo ele pouco estava a fazer para o tirar da prisão:

Há 15 dias que já podia estar na rua, mas 42 anos a viver em regime capitalista não chegaram para me ensinar que o dinheiro vale tudo, até a liberdade. Distraí-me. Agora pago. [...] o julgamento do Sade foi adiado. Como, porquê e para quando, é o que me resta saber. De certeza, continuo preso. De certeza, ignoro quando sairei. [...] Tenho tentado obter fiadores que, com uma simples assinatura e um pouco de confiança em mim, me arrancavam daqui. Lá Fora arranjava isso numa tarde. Com a Irene na fábrica, onde não pode nem lhe convém faltar, e o meu advogado sempre prestável para me proporcionar aqui melhor vida *mas ateimando* (estou para saber porquê) que a cadeia me engorda e desintoxica (com ataques de asma todas as noites e o coração a ir-se abaixo), não posso ter fortes esperanças. Os fiadores que apareceram, o Dr. António desilude-os; há 4 dias aguardo que me venha falar. Nada. É claro que vai apanhar uma parrelha de coices como ele nem espera, tenha paciência porque esta sorte não a desejo a ninguém. O nosso amigo Salazar Sampaio hoje já dormiu mais descansado, nos braços

<sup>1146</sup> Luiz Pacheco, «O Caso das Criancinhas Desaparecidas», *Exercícios de Estilo...*, pp. 159-160.

<sup>1147</sup> *Idem*, pp. 152-153.

<sup>1148</sup> Carta enviada para Mário Cesariny, datada de 29 de Maio de 1967, em Luiz Pacheco, *Pacheco versus...*, p. 312.

<sup>1149</sup> Carta enviada da Cadeia Civil das Caldas da Rainha para Carol e Jaime Aires Pereira, datada de 29 de Maio de 1967, *memorando...*, p. 148.

da sua diva doméstica... o tipo ficou caladinho desde que recebeu a notificação da Boa-Hora [Pacheco dera o seu nome para testemunhar a seu favor, mas o amigo escusou-se]. Grande homem! e quer aquilo *fazer Teatro* quando nem para personagem acessória, daquelas de entrar mudo e sair calado, ele serve. Na próxima, lhe restituirei essa generosidade. Também, não me admira: num tipo tão egoísta que nem para acompanhar a mãe no caixão na última noite serve, há tudo a esperar. Cobarde até à medula; infantil em tudo. [...] Penso, com 3 ou 4 fiadores que o António tinha a estrita obrigação de juntar, pois todos aguardam uma palavra dele, em fazer um grande *apelo à escala nacional*.<sup>1150</sup>

Quando num dia de Junho o advogado apareceu na prisão, Pacheco recusou-se a recebê-lo. No dia seguinte, já os meios para pagar a caução tinham sido reunidos, ficando como fiador o irmão de Maldonado Freitas, o advogado, e a 16 de Junho Pacheco saiu por fim da cadeia, após 45 dias de prisão efectiva. Entretanto, tendo apelado da sentença proferida na Sertã, o Tribunal da Relação de Coimbra anulou a sentença e, decidindo a favor de novo julgamento, mandou regressar o processo à primeira instância. Fora da prisão, o regresso de Pacheco a casa só lhe trouxe ainda mais desgostos. Com a dispersão dos filhos e os três processos às costas, a relação com Irene ia de mal a pior. A cena fatal passou-se a 15 de Agosto, feriado e dia da festa das Caldas da Rainha. Barafunda, insultos, agressões mútuas, que só terminam com uma queixa de Irene na polícia, por maus tratos. A ruptura, agora, era definitiva. No dia 24 de Agosto, Irene foi-se embora, para a Sertã, e levou consigo o filho mais novo, Jorge Manuel, também chamado Joca. Pacheco ainda acompanhou a mulher e o bebé de dois anos até Tomar, para depois seguirem para a Macieira. Nunca mais os viu (Irene emigraria depois para a Alemanha). Pacheco passou então a viver inteiramente só, nos primeiros tempos na Casal da Rochida e depois numa filial da Pensão Estremadura, propriedade da família do advogado, os Freitas, uma pensão «horrível, e só por isto: é uma casa vazia, cheia de quartos com camas, um silêncio implacável, quadros na parede com barcos, um relógio parado com este dístico Horas Felizes... só mesmo filmado. Um deserto pachecal, em que converso, amalucado, com os retratos da Irene e lhe chamo, a chorar (tintos?) “minha filha!”, “minha menina!” Nada disto tem senso, eu sei. Mas alguma coisa, e em mim, tem senso?».<sup>1151</sup>

O desespero foi enorme, começou a beber de tasca em tasca, agravando o seu estado de saúde, pensou mesmo suicidar-se, «não é fácil perder tudo. E tudo várias

---

<sup>1150</sup> *Idem*.

<sup>1151</sup> Carta enviada para Vítor Silva Tavares, datada de 10 de Outubro de 1967, em João B. Serra, *Continuação...*, p. 234.

vezes em 42 anos».<sup>1152</sup> No texto *O Caso das Crianças Desaparecidas*, recordou o dia em que Maldonado Freitas, encontrando-o num estado de total degradação, lhe deu a mão:

um dia que não me sai da cabeça, sei a data: 24 de Setembro de 1967, fazia um mês certinho que a Irene e o Joca tinham desaparecido das Caldas, data portanto histórica para mim, da minha história interior, talvez inventada mas tão exacta que não me conheço outra, eu tinha chegado ao fim de uma resistência envenenada anestesiada em copos e muita lagrimeta mas já por então resoluto no acabar e depressa, ele, o querido António o meigo o perspicaz, viu-me tão desesperado tão fora já de tudo e resolvido a findar da maneira mais simples que era fechar os olhos e dormir da canseira do nada importar nem eu nem nada que pegou em mim pelas oito da manhã e não mais me largou até às tantas da noite, até que tão estafado me viu que já então não quisesse senão dormir, mas para acordar. É bom (acho) que estas coisas se saibam para honra e louvor da humanidade, aqui do António. [...] Mas que fez o António então que fez? Topa-me às oito da manhã. Em coma (eu). Andando a passos ziguezague mas sem copos só dores dalma. Vê-me a soluçar chorar como uma vaca. Leva-me à praia, à Foz. A almoçar. À vindima. Leva-me pelo braço. Dá a pílula calmante, o jantar. Leva-me de carro à nossa casa deserta, na Rochida. Percebe que não posso ficar sozinho um mês depois de querer aguentar-me ali sozinho, como um valentão! (eu, tão frágil que me soprem na cara e caio), como um homem! (eu, imaginem, tão ossudo e despido de quimeras que tudo tanto me faz). E leva-me a casa dele, pelo braço. Estas são coisas que não esquecem e me servem à justa, contando-as, para que você percebam que não sou assim tão bera como isso. Que também sou capaz de gratidão, de avaliar finezas ternuras daquelas importantes e que marcam decidem duma vida.<sup>1153</sup>

Antes de ser novamente julgado na Sertã, a 3 de Outubro, Pacheco teve novo desentendimento com o advogado, devido à diligência deste junto de Irene, que iria ser ouvida pelo juiz, no sentido de obter dela uma atitude compreensiva em relação ao ex-companheiro. A 4 de Outubro de 1967, Pacheco relatava assim, ao editor Vítor Silva Tavares, a forma como tudo se passara:

Recebi vale e cheque. Comecei logo a actuar, com vista à minha partida para a Sertã, pagando dívidas, desempenhando coisas, bebendo alegremente. Aqui se levantou, porém, uma cha-ti-ce com que não contava, imperdoável porque estupidez. O António, estupidamente e ao quadrado ou à quinta potência, faz para a Irene uma carta a chamar-me desgraçado e a aconselhá-la de moderação no julgamento, que era ou foi ontem. Disparate! Pior: mostra-me a carta, julgando na maior parvoeira, que ia gostar do retrato. Que estava certo e não carregado ou retocado, mas era a coisa pior que ele, na altura, me podia fazer. Ataqueei logo. Pedi-lhe que não mandasse a carta, que eu faria outra, que (inda por cima) com uma nota de cinquenta dentro iria lançar na raça Matias (palavras frequentes do Pai Matias) uma alegria (humilhadora para mim) que eu não lhe merecia a ele, meu AVOGADO!!

Não sei se a mandou. Avisei-o de que lhe saíria caríssima e logo nessa mesma tarde, c'os copos, lhe disse horrores de que nem me lembra. Faltei ao julgamento. Do advogado da Sertã veio um bilhete (o tipo é o Presidente da Câmara salazarista), despretensioso, dizendo que faria o julgamento, “Deus queira que tenha êxito” (sic).

<sup>1152</sup> Luiz Pacheco, «O caso das crianças desaparecidas», *Exercícios de Estilo...*, p. 164.

<sup>1153</sup> *Idem*, pp. 170-172.

Com uma Irene que eu não queria enfrentar, afrontar cara-a-cara (carta e o abatimento em que ando), com a raça Matias em alvoroço, sabendo-me (é quase certo, o António mandou a carta) vítima fácil, proprietária e, o que é pior, não tendo mandado nada do que ela me pediu (roupas, fogão a gás – a minha máquina ao ar, em troca – cama do Joca) por falta de coragem, a fúria havia de ser linda. Pedi ordens ao António. Tartamudeou. Fiquei-me por cá. Ontem, de cabeça varrida, la mort dans l'ame, como diz o outro, fiz (mesmo assim) o que tinha a fazer: tentei telefonar para a Sertã. Não consegui. Meia hora antes do julgamento, que era às 10, falei a um dos fiadores (3, são 25 contos) e, finalmente, como o António não aparecia, fui aqui ao Tribunal entregar-me à bicharada. Foram mais humanos ou sabidos do que poderia julgar: mandaram-me embora e que metesse, no prazo de cinco dias, um atestado médico justificando a falta. Venho para a pensão (numa casa deserta, que só vendo, é a filial) e começo a limpar os bolsos que estavam cheios de tralha. Descubro 50 paus! Vou de seguida ao correio mandar uma encomendinha que já tinha preparada aqui na pensão para a Irene e recebo outros 50 paus do Luís Amaro, da Portugália, esta crítica, e um cartão muito simpático do Rómulo de Carvalho (poeta António Gedeão e meu ex-professor de Físico-Químicas no Liceu Camões). Moralizado, ataco! Meto uns tintos, vou à Rochida, estava expulso da casa, com toda a tralha, incluindo a edição numa garagem húmida. Não achei graça nenhuma, por dentro, mas, ao fim e ao cabo, eles tinham tomado a resolução certa, que eu andava, estupidamente, sentimentalmente, a adiar vai para um mês, mais. Desde 24 de Agosto. Pior que um fera, fui buscar um táxi, mudei tudo da Irene, mandei-lhe tudo, o fogão também deve ter seguido, paguei ao homem do despacho (que me pareceu sério e tinha já gratificado) que me embalou o fogão e vim meter-me aqui na Pensão onde tomei um melhoral que dizem não faz mal mas é aspirina e acho que desmaiei (ou dormi?). Acordei horas depois, fui ainda à procura do António e acabei por cair na companhia de 2 Manos que me embebederam de tinto e algum presunto. Logo a seguir apareceram 2 Manas (bonitas a valer) e fomos a Alfeizerão. Brancos e pão-de-ló. Música de máquina automática e bidu-bidu. Eis o quadro.<sup>1154</sup>

A 10 de Outubro, Pacheco não sabia ainda como tinha decorrido o julgamento. Na quinta-feira seguinte seria o plenário, anunciado nos jornais. Prevendo o pior, Pacheco continuou a enviar textos, correspondência recebida e livros para Lisboa, pondo-os a salvo numa garagem na Rua de Liverpool, no bairro das Colónias, na zona na Almirante Reis. No dia 3 de Novembro recebeu uma contra-fé do Tribunal das Caldas para responder à queixa de Maria Irene pela cena de violência de 15 de Agosto anterior – eram já cinco os processos sobre ele: o da Sertã, da *Antologia de Poesia Erótica*, do Sade, este de violência doméstica, a que juntaria outro processo-crime instaurado pela dona da casa das Caldas da Rainha – e ficou também a saber que o julgamento na Sertã fora adiado a pedido do seu advogado e graças às diligências de um outro advogado seu da Beira-Baixa. Por coincidência, a 30 de Outubro de 1967 foi declarado divorciado de Maria Helena, «por abandono do lar conjugal há 7 anos».

A 30 de Janeiro de 1968 saiu a sentença do recurso no processo da Sertã, condenando-o a doze meses e três dias de prisão correcional, da qual voltou a recorrer para a Relação de Coimbra. Desde essa data, deambulou pelo país, Lisboa, Setúbal,

<sup>1154</sup> Carta para Vítor Silva Tavares, em João B. Serra, *Continuação...*, pp. 233-234.

Santarém, Caldas, dormindo em pensões vagabundas ou nas escadas dos edifícios. Chegou mesmo a recorrer à chamada «camarata da corda», que ficava perto do Campo Santana, com dormidas a 7\$50. O sistema não podia ser mais simples (e degradante): os inquilinos dormiam ou descansavam, sem se despirem, com os braços apoiados numa corda grossa esticada e suspensa de dois barrotes de pinho. Às sete horas da manhã, a corda-cama era retirada e os inquilinos tinham de ir às suas vidas.

Em meados de Abril saiu o Acórdão da Relação, que confirmou a sentença anterior e a agravou com um cúmulo jurídico de cinco meses, devido ao processo do Marquês de Sade, que fora julgado no 2º Juízo Criminal da Comarca de Lisboa (os pormenores deste processo serão relatados mais à frente). Porém, como essa pena de cinco meses era remível e fora paga integralmente, aquele agravamento não devia ter sido aplicado. No dia 9 de Junho de 1968, Pacheco regressou à Cadeia Civil das Caldas, já em cumprimento de pena efectiva. Depois de meses em processo de auto-destruição, dentro da prisão comia melhor, bebia pouco álcool – o vinho ali era tabelado e aguado –, não tinha de pagar os medicamentos para o coração, as condições de trabalho, não sendo as melhores – pouca luz (mais tarde seria autorizado a pôr e ligar um candeeiro de secretári), mau cheiro, insónias devido à ansiedade psicológica e agravadas pelos gemidos, choros, berraria dos presos durante a noite, etc. –, não o impediu de escrever textos seus e artigos de jornais (principalmente para a revista *Notícia* e para o *Jornal de Notícias*), de enviar cartas e postais, desabafando, pedindo dinheiro para pagar a conta que deixara na pensão e tirar do prego a sua máquina de escrever (o que conseguiu no início do mês de Julho, depois de pagar a hipoteca, etc.: «o trato (comida, ambiente e colegas de calabouço) é favorável. Há pouca luz, mas os dias são grandes e sempre arranjo umas horas para ler ou escrever. Isto parece pior visto de fora [...]. Não é nada estimulante olhar por detrás das grades o Sol, o céu, e outras maravilhas mini-saias que passam a metros (para nós, encarcerados, é como vedetas no écran de um cinema: *intocáveis*)».<sup>1155</sup> A própria rotina da prisão, os horários rígidos, as vozes de comando, as sirenes e os costumes gregários, no fundo, não só o obrigavam a uma abstenção quase total como o ajudavam a ter uma disciplina.

Assim que entrou na cadeia, e uma vez que a extensão da pena impedia o seu cumprimento nas Caldas, Pacheco escreveu a Artur Ramos pedindo-lhe para ser

---

<sup>1155</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para «Maníssimo», datada de 27 de Junho de 1968 (inédita, manuscrita, arquivo da família.

transferido para uma prisão que proporcionasse bons cuidados de saúde e que tivesse melhores condições de trabalho, como luz, tranquilidade, máquina de escrever, possibilidade de receber livros, biblioteca, etc. O resultado foi quase imediato: o director da cadeia disse-lhe que iria fazer tudo o que pudesse para que ele fosse transferido ou para o Hospital-Prisão de Caxias, a solução ideal, ou, não podendo ser, o Limoeiro ou a Colónia Penal de Alcoentre. Depois, nas múltiplas cartas que nessa altura enviou da Cadeia das Caldas, Pacheco mostrava-se visivelmente irritado pela «negligência» ou «má-fé» do seu advogado. Segundo ele, depois de receber a notícia do Acórdão da Relação de Coimbra, o dever de Maldonado Freitas era contactar com o advogado de Lisboa, Dr. Calixto ou com a Boa-Hora para saber como ficara o processo do Sade e poder evitar assim o cúmulo jurídico que lhe fora aplicado. Pelo que,

A conselho do Sr. Silva, meu carcereiro daqui (são às vezes os que sabem mais desta jigajoga dos tribunais; foi assim que em 1959-60 me saí do Limoeiro, por indicações dum funcionário da Secretaria de lá, por tal sinal também chamado Pacheco, que não por advogados da corda, sebenteiros duma figa!) escrevo hoje mesmo ao Chefe de Secretaria do 2º Juízo Criminal da Boa-Hora a informar-me.<sup>1156</sup>

Durante o tempo que passou na Cadeia das Caldas – é na cadeia e nos hospitais que se conhecem os amigos – Luiz Pacheco não deixou de se lamentar aos amigos, talvez para melhor os persuadir a ajudá-lo, como se depreende nesta carta de agradecimento pela nota de vinte e pelos selos recebidos:

Sem máquina, sem luz quase, sem grande vontade, aborrecido como uma velha gaiteira a quem não deixam sair do buraco – para aqui estou. [...] apenas pele-e-osso e óculos. Engordei uns decigramas nas primeiras semanas dada a alimentação a horas certas e abundante. Comia como uma freira. Nos últimos tempos, porém, a comida piorou, o apetite inicial desapareceu e hoje já mandei chamar o médico porque as dores no coração estão a tornar-se em verdade incomodativas e são perigosas, pode sobrevir o malvado colapso fatal.<sup>1157</sup>

Depois, a Serafim Ferreira, que substituiu Vítor Silva Tavares nas edições Ulisseia, lamentava-se pela passividade do meio literário relativamente à sua situação: «fui apreendido. Corolário lógico: depois de encafuarem os livros, segue-se o Autor. Infelizmente, não tenho a sorte do Urbano (ainda ontem vi a sua máscara torturada n'A *Capital* em "crítica" duma antiga fanchona dele, a Felizarda Botelho) ou do Sttau: quando vou de *cana* ninguém chora nem ninguém protesta. Tão-pouco os meus crimes são nobres, ditos *cívicos*, de cidadania... mas delitos comuns, taras sexuais.

<sup>1156</sup> Luiz Pacheco, *memorando...*, pp. 158-159.

<sup>1157</sup> Carta enviada para «Meu Caro Conselheiro», datada do Verão de 1968 (inérita, manuscrita, arquivo da família).

Adiante.»<sup>1158</sup> O processo que o levava àquela situação considerava-o, aliás, «bestialmente idiota», alguém podia compreender que estivesse preso pelo «pseudo-rapto duma rapariga com quem viveu mais de 5 anos e de quem tem 3 filhos todos perfilhados?».<sup>1159</sup> Na verdade, durante o tempo em que vivera com a companheira tinha sido «feliz, ainda no meio de lutas diárias e muita canseira suja e inútil».<sup>1160</sup> Depois, necessitado da máquina de escrever, começou a multiplicar os pedidos de apoio para pagar as cautelas do penhor. Primeiro a um conhecido das Caldas, Luís da Gama:

Um pecado da mocidade (que não me envergonha nada) trouxe-me aqui mais uma vez. Desta conto demorar-me. É tudo. Escrevi ao meu prezado Amigo em Maio ou fins de Abril. Telefonei-lhe depois, mas V. não estava. O que pretendo agora? O mesmo que o Camões, o Tolentino e todos os demais Artistas *tesos*: um óbulo. Na prisão tenho o essencial. Mas falta-me a máquina de escrever (duas, ambas empenhadas na C. G. D. de Caldas), e livros e fruta. O Luís da Gama quer ajudar?<sup>1161</sup>

A 12 de Julho, em carta a um presumível responsável pela hipoteca, escrevia: «Junto envio 50\$00 para abater na cautela da m/ máquina. [...] Faltam agora 750\$00, o que tenho já em Lisboa a receber de 3 artigos que aqui fiz, à mão.»<sup>1162</sup>

Já com quase tudo tirado do prego – principalmente livros e duas máquinas de escrever –, paga a pensão, onde conseguira que lhe fossem buscar as roupas e os seus papéis, chegou a guia de marcha para o Limoeiro. Foi levado no dia 14 de Agosto de 1968, pela «ramona», que no caminho foi recolhendo presos de outras prisões, Bombarral, Alenquer – com almoço na prisão do Forte de Peniche – Alcoentre, assim até Lisboa. Era a quinta vez que entrava na prisão, três no Limoeiro, duas na Cadeia das Caldas. Só saiu no dia 22 de Dezembro, graças a uma amnistia, que lhe foi concedida erradamente, porque ainda havia um recurso a decorrer (ou porque aquele crime não era passível de amnistia).

Com Pacheco em liberdade, a PIDE continuou a seguir-lhe os passos. A 3 de Julho de 1969 mandava averiguar o seu paradeiro, provavelmente relacionado com o facto de ter assinado, na altura das eleições para deputados, o documento intitulado

---

<sup>1158</sup> Carta enviada da Cadeia Civil das Caldas para Serafim Ferreira, datada do Verão de 1968 (carimbo dos correios com data de 27 de Junho de 1968), em Luiz Pacheco, *Cartas na Mesa...*, p. 95.

<sup>1159</sup> Carta enviada para «Prezado Camarada» (Nuno Teixeira Neves, do *Jornal de Notícias*), data de 13 de Julho de 1968 (inédita, manuscrita, arquivo da família).

<sup>1160</sup> Carta enviada para «Mano S.F.» (Santos Fernando?), datada do Verão de 1968 (inédita, manuscrita, arquivo da família).

<sup>1161</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Luís da Gama, datada de 27 de Junho de 1968 (inédita, manuscrita, arquivo da família).

<sup>1162</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para «Amigo e Senhor Pimenta», datada de 12 de Julho de 1968 (inédita, manuscrita, arquivo da família).



«Dos Escritores ao País», onde os subscritores tornavam público que eram «partidários incondicionais do restabelecimento completo das liberdades em Portugal» e acusavam, «perante a opinião pública, a máquina repressiva do regime que nega aos Portugueses a dignidade cívica».<sup>1163</sup>

Estas sucessivas prisões – e os sucessivos processos literários, apreensões e censuras, que analisamos à frente – tê-lo-ão tornado mais receptivo ao imaginário dos «escritores malditos», que era valorizado sobretudo pelos surrealistas, o grupo a que durante alguns anos esteve ligado. No entanto, também contribuiu para o lançar num caminho que o foi afastando daquele destino social que seria o esperado num indivíduo com a sua origem familiar. Para isso concorreu, igualmente, o casamento com uma mulher de uma classe mais humilde, um padrão de relacionamento sentimental que reproduziu nas suas outras ligações amorosas, ou seja, Pacheco teve um contacto prolongado e frequente com mulheres de condição social mais baixa que a sua, que o confrontaram com um *habitus* incorporado ou com um património objectivado de disposições diferente do seu. Nesta dimensão da sua vida, pelo menos, Pacheco modificou parte dos fundamentos sociais da sua origem familiar, embora o seu quadro conjugal reproduzisse a norma moral dominante, onde o homem que domina a mulher socialmente e culturalmente.

Esta sua «descida na escala social» era aliás sentida por alguns amigos, que não deixaram de a assinalar em textos sobre ele. Primeiro, Ricarte-Dácio: «nascido por aqui, educado (e bem) com todas as armas das famílias “como deve ser”, destinado mesmo à chamada carreira, apetrechado desde o berço a uma futura condição de Senhor. Imaginem vocês esse Homem, esse grande Louco, desqualificar-se deliberadamente, abdicar da poltrona e resolver em gesto de desprezo insólito seguir pela Estrada Real da sua Liberdade».<sup>1164</sup> Depois, Vítor Silva Tavares, segundo o qual, quando Pacheco chegou aos cafés, ainda levava consigo «sinais da esmerada educação da Estefânia – criadas, pianos, leituras de clássicos, odor universitário – mas o “desvio”, com estupro, de uma menor, e o mais conforme à reposição da moral e dos bons costumes: Limoeiro com ele – travara o futuro canudo de licenciatura em Letras, o respeitinho devido, a

---

<sup>1163</sup> ANTT, Arquivo PIDE/DGS, Processo 2884 – CI (1) NT 1252, folha 2.

<sup>1164</sup> Ricarte-Dácio, «Exercícios de Fogos Reais», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 30 de Setembro de 1971, p. 3.

gravatinha condicente e a pia hipocrisia das gentes de bem, a bem da Nação. Somava mais um o bando de relapsos: vinha a nós quem do nosso reino».<sup>1165</sup>

De alguma maneira, a socialização sentimental e a experiência no cárcere esbateram o seu *habitus* de classe. Não se tratou, obviamente, de um trabalho sistemático de contra-socialização que destruiu, por falta absoluta de actualização, as disposições adquiridas inicialmente no meio familiar. Como explica Lahire, as disposições constituídas precocemente podem enfraquecer ou apagar-se pelo facto de não encontrarem condições para a sua actualização ou fixação. Na verdade, o indivíduo é um «produto complexo de diversos processos de socialização», o que nos conduz à ideia de «pluralidade interna do indivíduo», em que o singular é necessariamente plural. Assim, «à coerência e homogeneidade das disposições individuais pensadas pelas sociologias à escala dos grupos ou das instituições, substitui-se uma visão mais complexa do indivíduo, menos unificado e portador de hábitos (de esquemas ou de disposições) heterogéneos e, em alguns casos, opostos, contraditórios».<sup>1166</sup> A singularidade dos indivíduos reside, portanto, na combinação das múltiplas instâncias de socialização a que eles estão sujeitos e que formam a sua trajectória.

Um caso particular de «actor plural» é o trânsfuga de classe, aquele sujeito que nasceu num meio social e em adulto vive noutro. O trânsfuga de classe mostra-nos que um mesmo indivíduo pode incorporar disposições contraditórias. Em parte, Pacheco é um caso de ruptura de trajectória (com o pai já tinha sido assim, ao romper com a linha militar) ou de ruptura com o seu meio, incorporando-se num meio mais pobre, pequeno burguês ou mesmo popular. A partir do momento em que se despediu da Inspeção dos Espectáculos, o seu estilo entrou definitivamente em fricção com o seu meio de origem, pondo em causa muitas das suas rotinas e convenções, por exemplo, ao exhibir-se tanto nos seus textos, com todos os pormenores da sua vida sexual, entrou em contradição com a compulsão social para o ocultamente, com a elevada pressão da sociedade «burguesa» que pesava sobre os impulsos sexuais. No entanto, se em alguns textos – por exemplo, *O Libertino passeia em Braga* – havia uma tentativa de rejeitar ou desafiar a estrutura de percepção do meio familiar, noutros (que deixou inéditos) verificava-se uma tensão entre essas disposições de origem e as novas representações culturais

---

<sup>1165</sup> Vítor Silva Tavares, «Pacheco, editor-orquestra», em AA.VV. *Contraponto. Bibliografia*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Publicações Dom Quixote, 2009 (catálogo da exposição «Um homem dividido vale por dois»), p. 7.

<sup>1166</sup> Bernard Lahire, «Patrimónios individuais de disposições...», p. 25.

adoptadas, que se manifestavam em sentimento de vergonha. De facto, Pacheco nem sempre estava totalmente seguro quanto à «oportunidade» de publicar certas coisas que escrevia. Por exemplo, quando em 1982 projectava publicar os *Textos Nus*, onde descrevia uma série de cenas homossexuais, Pacheco confessava ao seu diário: «Agora, a minha paranóia ou lazeira subconsciente inventou uma nova fórmula para não fazer os *Textos Nus*. Vergonha. Nem mais nem menos. Vergonha: projecto de senilidade. Que os meus filhos não leiam. Que não... saibam.»<sup>1167</sup> No diário de 1986, reconhecia os seus escrúpulos em publicar as cenas «das enrabadelas e mamadas», devido ao «facto familiar», à «questão com os meus filhos», «como irão reagir com o quadro integral? É um contributo único para esclarecer a chamada *Da Condição Panasca* [...]».<sup>1168</sup>

Tal como aqueles que passaram por processos de mobilidade ascendente sentem intimamente conflitos entre os seus dois meios sociais, o de origem e o de chegada, também Pacheco, na sua mobilidade descendente, viveu algum desfasamento, no seu caso com origem, principalmente, nas relações amorosas, que entravam em contradição com as suas disposições culturais. A sua forma de resolver ou sufocar essa tensão era separar os dois universos. Sobre Irene, semianalfabeta, dissera-lhe Maldonado Freitas que era uma «primária», ao que Pacheco respondeu em «O caso das criancinhas desaparecidas» da seguinte forma:

(e era; mas isso eu sabia, era assim que gostava); [...] Casais desconformes, na idade como na cultura como no feitio, um novelo disparatado que prevemos vai desenrolar-se breve em nada, é o que mais falta... mas se gostarmos assim? enquanto dura, dura. Até porque: as brigam acabam quase sempre depois na cama e é então uma delícia, o melhor dos mundos possíveis, à Voltaire. E há vantagens em um intelectual, um escriba ter uma fêmea semialfabeta, uma brutinha na cama (a Irene, por exemplo): é que ela não discute Arte. Não nos empurra (esteticamente falando) para onde não queremos. Nem nos lê. E que lesse? uma beijoca funda calava-lhe logo a boca, oh maravilha!.<sup>1169</sup>

Este hiato de competências culturais não uma questão de somenos, como se verifica nesta frase que Pacheco registou num dos seus diários: «sábado, 4 de Abril: sonhei com a Maria Helena e com ela a defender-se de “não ser inlustrada”. Disse – no sonho – que eu a queria assim».<sup>1170</sup> Aparentemente, era deixando as suas competências culturais em suspenso que Pacheco vivia essa contradição entre a sua socialização primária e a sua socialização amorosa.

<sup>1167</sup> Luiz Pacheco, *Diário* (escrito no Sanatório do Barro, 1982, inédito, manuscrito, arquivo da família).

<sup>1168</sup> Luiz Pacheco, *Diário* (1986, inédito, manuscrito, arquivo da família).

<sup>1169</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>1170</sup> Luiz Pacheco, «Contraponto (eu) na fase terminal» (diário de Setúbal, 1992, 168 páginas manuscritas, inédito, arquivo da família).

Outro exemplo desse conflito de disposições encontramos-lo na posição de Pacheco sobre o aborto, que oscilava entre o princípio que manda «usarmos o nosso corpo e o alheio a bel-prazer, e conforme melhor nos apeteça»,<sup>1171</sup> e a recuperação de uma disposição primitiva – no sentido de ter sido uma das primeiras na ordem das suas experiências – que interiorizou no ambiente católico (mesmo que disfuncional) da família materna: «A única coisa que me desiludiu nos últimos anos foi o referendo do aborto. Eu não sou a favor dos abortos, note-se. Eu detesto isso. Mas as minhas mulheres sempre fizeram abortos, sem me dizerem nada porque sabiam a raiva que eu tinha»,<sup>1172</sup> mostrando que conservava disposições do seu meio de origem. Cada um é dono e senhor do seu corpo, isso defendeu em alguns textos, uma ideia certamente aplaudida nos meios intelectuais libertários em que se movia (principalmente na sua fase de Massamá, no início da década de 1970, como veremos), mas simultaneamente, depois da filha Geninha ter sido adoptada, o seu contrário, que lhe viria do convívio com uma mãe católica até à décima potência: «A Geninha passou a dormir de um colo (o meu) para outro colo, uma boa mulher que a recebeu (não podia ter filhos, queria uma menina onde toda a sua ternura tivesse uns bracitos a acolhê-la, inda há gente assim, ó castradas! ó devassas da pílula!)». <sup>1173</sup> De tal forma era contra o aborto que quando a primeira mulher, Maria Helena, o ameaçou com um desmancho caso ele saísse de casa:

quase todos os meus filhos vivos, assim se podem gabar, isto é, de terem NASCIDO, por desejo, insistência, luta minhas. Excepto a Maria Luísa (1), o João Miguel (2). O Fernando, a Maria Helena fez chantagem: começou a bater na barriga, palmadinhas sacanas (ela bem sabia a minha opinião ABOUT), que faria um desmancho se eu saísse (abandonasse) a casa. Fizera três desmanchos sem me dar cavaco, entre o João Miguel e o Fernando António. O Luís José (4) nasceu bem. Mas a Adelina, creio que a Maria do Carmo tentou o aborto. O Paulo, a Maria do Carmo quis fazer, de convivência com o fanchono e o Armando Macário (também fanchono, esse panasca noiva ou concubina do Cesariny?), um aborto na maninha Irene. E esta quis abortar o Joca, mas enganei-a. Nasceram porque sim. Autorizei o aborto dos dois gémeos, rapazes, porque já então eu muito alcoolizado e em vias de ser preso, como o fui. <sup>1174</sup>

Pacheco fez marcha atrás, deu definitivamente cabo da sua relação com Maria de Fátima, mobilou a casa, mandou ligar o telefone, etc. O arrefecimento das suas relações deveu-se inclusive, em muitos casos, a abortos feitos sem a sua autorização.

<sup>1171</sup> Luiz Pacheco, «Comunicado ou Intervenção da Província», em *Pacheco versus Cesariny...*, p. 243.

<sup>1172</sup> Luiz Pacheco entrevistado por Luísa Jeremias, *A Capital*, 22 de Dezembro de 2000, pp. 2-3.

<sup>1173</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», *Exercícios de Estilo...*, p. 152.

<sup>1174</sup> Luiz Pacheco, *Provas de Vida*, entrada de 28 de Maio de 1989 (diário de 8 de Março de 1989 a 24 de Junho de 1990, inédito, 121 páginas manuscritas, arquivo da família).

Um episódio que ilustra a forma como os contextos socializadores da vida adulta podem entrar em contradição com as disposições iniciais verificou-se em Dezembro de 1966. Irene engravidou e, paga com uma lampreia de ovos, a parteira encarregou-se do desmancho, dois gémeos

que morreram entretanto direi com mais raiva desapareceram sem deixar rastilho de si na Conservatória. Fui eu. Já andava tão aloucado na altura, e drogado e alcoolizado, que tive sincero receio de deitar ao Mundo algum monstrozinho idiota. E a Irene já miséria e outras damas a afastara de mim e vomitava na fábrica de bolos, cheiro enjoativo, e perdia-se-nos a sua fêria (parece que 18, 19 paus por dia) que era um ganho amparo certo no nosso magro orçamento. Foram para a pia e a tempo. Dois anónimos inocentes. Dois como biliões de biliões de muitos milhões (a Natureza é mãe pródiga, o mundo não acaba por isso; os pais sim). *Gente que podia ser génios*. Meus filhos mortos antes de nascer, filhos sem rosto que não cheguei a conhecer, sei quem vos matou mandou matar além de mim. Sei e não esqueço. Ponho-os no rol dos meus ódios e passo depressa adiante, com um curto requiem.<sup>1175</sup>

Décadas mais tarde, com muito mais idade, Pacheco tentou resolver essa contradição:

Assim como deve existir o direito ao aborto, para a mulher que não quer ter filhos, ou porque é violada ou porque vive mal, deve haver consideração pelo direito à procriação. Por exemplo, eu quero ter oito filhos: então o Estado tem que me dar condições para eu ter oito filhos. [...] O direito ao aborto está inteiramente certo, mas tem que haver o equivalente, que é o direito à procriação. Ter direito ao aborto, certo, cada um é dono do seu corpo, faz do seu corpo o que quiser, mas também pode ter gosto em ter filhos.<sup>1176</sup>

A vida de Pacheco põe em evidência a incoerência entre alguns dos hábitos ou esquemas de acção que interiorizou ao longo da vida, entre os diferentes princípios de socialização a que esteve submetido. Segundo Lahire, essa incoerência aproxima-se muito mais da realidade, já que as pessoas, na sua maioria, estão longe ser portadoras de disposições homogéneas e coerentes. Uma das vantagens das trajetórias de vida é mostrar-nos que os seres humanos estão constantemente a formar esquemas de percepção e de acção que são diferentes entre si e, por vezes, contraditórios; depois, cada contexto social pode desencadear um esquema antigo que estava sedimentado, reactualizando-o, ou, pelo contrário, levar à constituição de um novo, que não anula necessariamente o anterior, deixa-o apenas por activar. A unicidade, coerência e invariabilidade dos actores sociais é uma das grandes ilusões que as sociedades construíram e permanentemente fomentam, incitam. Quem muda de opinião e de comportamento não é bem visto, é isso que explica, por exemplo, que uma das formas

---

<sup>1175</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», *Exercícios de Estilo...*, p. 157.

<sup>1176</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 70.

dominantes de «apresentação de si» passe pela manifestação do orgulho por não ter mudado, por não ter sido influenciado pelas diferentes situações vividas. Diz Lahire:

É como se o facto de se pensar “idêntico” ou “fiel” a si próprio, em todos os momentos e em todos os lugares, e independentemente dos acontecimentos vividos ou das provas superadas [...] acarretasse um benefício simbólico e moral específico [...]. Quantas hagiografias de artistas ou intelectuais sublinham, como um dos aspectos mais positivos, o facto de que a personagem não tenha tido, no fundo, mais que uma única ideia ou uma única direcção de pensamento desenvolvida ao longo da sua trajectória de vida [...]?<sup>1177</sup>

Era assim que Pacheco se via e se apresentava, insistindo no facto de nunca ter renegado aquilo que era, de «estar parecido comigo há meio século, o que, acho eu, é bom»,<sup>1178</sup> em suma, que «A vida não me mudou muito. Há quem me conheça parecido, se lembre de mim assim há trinta e tal anos. Nem VV. por mais que me façam tenham a pretensão de me mudar o riso, a minha canção. Isso é quera bom! [...] Já ninguém e até mais ver – figas, cruzeiros, canhoto!, não me consegue mudar a canção».<sup>1179</sup> E essa era também uma das bitolas presidida à avaliação dos outros: «o boémio coerente», «é, acima de tudo, a pessoa mais coerente e consequente de que tive conhecimento» ou mantém-se igual a si próprio».<sup>1180</sup>

Segundo Lahire, portanto, um mesmo sistema de disposições não é aplicável a todas as situações sociais, nem todos os comportamentos sociais podem ser reduzidos a um mesmo esquema de percepção. Eis um problema que a biografia sociológica nos ajuda a resolver, mostrando-nos que os indivíduos são efectivamente constituídos por esquemas de pensamento e de acção heterogéneos, quando não contrários entre si. E se a biografia sociológica nos ajuda a evitar as visões de um *habitus* totalmente coerente e homogéneo é porque nos obriga a considerar os ambientes e contexto literários e extra-literários.

O envolvimento com os surrealistas – após sair da prisão –, no fundo a tendência literária em que mais se revia, apesar de sempre ter negado ser um deles, tê-lo-á predisposto a aceitar a crença num estilo de vida diferente ao aprendido no meio de origem e que assentava no modelo do escritor maldito, aquele que mais se aproximava

---

<sup>1177</sup> Bernard Lahire, *L'homme pluriel...*, p. 24.

<sup>1178</sup> Luiz Pacheco, «Firme e Vigilante», *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 24.

<sup>1179</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», *Exercícios de Estilo...*, p. 177.

<sup>1180</sup> Respectivamente: Clara Ferreira Alves/João Macedo (Torcato Sepúlveda), «Luiz Pacheco: o cangalheiro da cidade», *Expresso* (revista), 10 de Junho de 1988, pp. 68-72; São José Almeida, «O Último Voo» (extracto do artigo «Tolerância», a propósito do desaparecimento físico de Cesariny, “P”), *Os Bárbaros*, 2 de Dezembro de 2006 (internet [www.osbarbaros.org/cultura/poesia/ultimo-voo.htm](http://www.osbarbaros.org/cultura/poesia/ultimo-voo.htm)); Victor Bandarra, «Pacheco, o libertino na televisão», *Público*, 5 de Janeiro de 1992.

da sua experiência recente na prisão. No Limoeiro também tinham estado presos Correia Garção (quase dois anos, entre 1771 e 1773), Bocage, Almeida Garrett (nos últimos três meses de 1827, acusado de apoiar, com os seus textos, o movimento liberal) ou Heliodoro Salgado (jornalista e divulgador dos ideais republicanos, foi encarcerado no Limoeiro por delito de imprensa). Como disse Machado Pais, as pessoas apropriam-se de certas crenças, ou produzem-nas, na medida em que as experimentam, vivendo-as. Trata-se, no fundo, de um processo muito frequente: depois de empenhadas em determinadas actividades, as pessoas tendem a desenvolver mecanismos de interpretação – crenças – que visam dar sentido e tornar significantes essas mesmas actividades ou experiências. O inverso também é verdade: convencidas de determinadas crenças, tendem a envolver-se em actividades que as comprovam. Ainda segundo Machado Pais, as pessoas confrontam-se com *stocks* tipificados de crenças pré-existentes, que derivam de uma experiência social cristalizada. Nesse sentido, a razão da escolha de uma crença em particular retirada desse *stock* deve ser encontrada nas práticas que fazem com que essa crença seja significativa para o crente.<sup>1181</sup> Isto obriga-nos a analisar as experiências de vida, pois só assim conseguiremos perceber o que é que no meio social que era o delas as poderá ter levado a escolher uma crença e a atribuir-lhe um determinado significado.

## 5.2 Actividade literária

### 5.2.1. O crítico

Pacheco publicou os seus primeiros textos em jornais e revistas, o que correspondia ao que era devido ou esperado numa trajetória no meio literário. Colaborar na imprensa, escrevendo resenhas de livros, fazendo crítica literária e traduções, servia como uma espécie de estágio para os aspirantes a escritores e era a principal porta de entrada no campo de produção literária. Foi durante a faculdade, quando tinha 19 anos, ainda caloiro, que Pacheco se dirigiu ao 2º andar do número 27 da rua Luz Soriano, onde ficava a redacção de *O Globo*, quinzenário de actualidades políticas e divulgação cultural que publicava estudos e crítica. Foi lá oferecer-se para colaborar. Antes disso, já tinha tentado outras opções: «o Ramiro Valadão, então potência parda do *Diário Popular*. Fui ali pedir trabalho, isto é, se podia colaborar na

---

<sup>1181</sup> José Machado Pais, *Sousa Martins e suas memórias sociais. Sociologia de Uma Crença Popular*, Lisboa, Gradiva, 1994, p. 193.

página literária, ao tempo o melhor que se fazia em Lisboa. Ele respondeu fizesse eu um artigo bom que mo publicava. Notei, de imediato, que era o nó do problema: ele não queria uma artigalhada qualquer, mas uma coisa BOA. Para começar, eu, era exigir de mim muito. E não fiz nada».<sup>1182</sup> Na redacção de *O Globo*, porém, a sua iniciativa foi vista com bons olhos, principalmente por Vasco Vidal, o chefe da redacção (e escrevia na secção de cinema), que para sua sorte «acolhia os jovens de braços abertos e simpatia sincera».<sup>1183</sup> Dito de outro modo, abriu-lhe as portas do jornal (a título gracioso, no início) e permitiu assim que se estreasse na imprensa. Esta vontade de colaborar na imprensa, segundo ele, era motivada por uma atracção espontânea pela escrita, não por uma qualquer ideia de fazer carreira nas letras:

Nem pensar. Repare, não se encarava a literatura como uma carreira, como um emprego. Da minha geração, quem começou a publicar mais cedo foi o Cardoso Pires, num jornaleco que se chamava *A Cidade dos Rapazes* [publicação juvenil dirigida por Olavo d'Eça Leal], publicado pela Obra do Padre Miguel, veja lá os encontros. Eu fui-me oferecer para trabalhar num quinzenário de que era leitor, *O Ovo*, e onde meti depois o Pires. Havia uma apetência para a escrita, um desejo de escrever [...].<sup>1184</sup>

Tanto o jornal *O Globo* como a revista *Afinidades* (onde Pacheco também colaboraria pouco tempo depois) beneficiavam do patrocínio do governo francês livre – a *Afinidades*, propriedade do Instituto Francês em Portugal, tinha como subtítulo «revista de cultura luso-francesa» –, ou seja, eram publicações próximas da resistência francesa (por exemplo, num dos números da *Afinidades*, Armand Guibert afirmava: «Num país dividido, cortado em dois, tragicamente reduzido ao silêncio, os poetas são, hoje, os únicos que se não calam»).

<sup>1185</sup> No texto de apresentação do primeiro número de *Afinidades*, de Setembro de 1942, dirigido por Francisco Fernandes Lopes, dizia-se que «Na crise dos valores espirituais que o mundo atravessa justifica-se o desejo intenso de conhecer o testemunho da França, que sempre tem sabido manter um lugar de tão grande importância na elaboração da nossa comum civilização ocidental».

Na verdade, a França, ocupada em parte pelo invasor alemão, procurava manter o seu prestígio cultural no mundo, nomeadamente através da edição de revistas e livros francófonos em diferentes países, como o Canadá, o Brasil, o México ou os Estados Unidos, aproveitando para esse efeito as contribuições de intelectuais emigrados ou exilados. Como o próprio Pacheco explicava:

---

<sup>1182</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem* (inédito), 10 de Dezembro de 1993.

<sup>1183</sup> Luiz Pacheco, «Mario Dionísio: um breve perfil», *Figuras, Figurantes...*, p. 77.

<sup>1184</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 106.

<sup>1185</sup> Armand Guibert, «Os poetas apocalípticos destes tempos», *Afinidades*, nº 4, Natal de 1943, p. 15.



celebrado o armistício, a França ficou dividida em duas partes. A zona ocupada e a dita zona livre, o Governo de Vichy, o Pétain, o Laval. Pois bem: a grande cagança dos Franceses no seu predomínio cultural levou-os a querer manter o nome da França em todo o Mundo servindo-se aliás de escritores que tinham fugido aos nazis. E eram, resumidamente: Breton na América, Péret no México, Bernanos no Brasil, dos que sei e lembro.

Num país neutral, que servia de porta de fuga aos refugiados, Portugal (que para alguma coisa tem de servir), a França estabeleceu em Lisboa duas bases, e foi com estas que eu sem saber de nada aprendi alguma coisa, na tentativa de começar a revelar os meus “espantosos” dotes literários. A saber: uma revista de cultura luso-francesa, *Afinidades*, e um quinzenário, *O Globo*, entre magazine e suplemento cultura. Ora não havia ao tempo muito que ler em Lisboa e eu lia ou procurava ler tudo. Conheci *O Globo*, era barato, e fui lá oferecer-me para colaborar (tinha feito o mesmo no *Diário Popular*, mas a recepção, aliás benevolente, do Ramiro Valadão, intimidou-me). E descobri então que *O Globo* e *Afinidades* giravam na órbita de um sujeito, Lionel de Roulet [chefe de redacção da *Afinidades*], marido de uma Hélène de Beauvoir, irmã da Simone, que o Roulet era membro da Resistência, isto é, tinha contactos e no Instituto Francês, então na rua das Praças, regia um Pierre Hourcade, um arranjista perto da *Presença*, colaborador e amigalhaço, tipo de bagagem literária e forte sacana.

Com artiguinhos de minha lavra, metendo ao barulho tipos amigos, o Pires, o Salazar Sampaio, o Mário Dionísio, o Joly, eu ia trabalhando nos dois órgãos, onde mandava na parte portuguesa o Vasco Vidal, tipo simpático, amigo da malta nova.<sup>1186</sup>

Graças possivelmente a esse patrocínio estrangeiro, ambas as publicações gozavam de uma certa tolerância – por exemplo, podiam publicar textos como «Suíça, refúgio da liberdade do pensamento», de Hermann Hauser<sup>1187</sup> ou lançar um número especial dedicado à libertação de França<sup>1188</sup> – e estavam abertas à colaboração mais heterogénea. Daí que nelas tivessem cabimento alguns dos mais conhecidos nomes da inteligência portuguesa, bem como gente nova, que se adestrava nas letras.

Pacheco costuma referir também, sobre essa sua experiência passada e procurando demonstrar que já tinha conhecimento do surrealismo antes desse movimento ter sido criado em Portugal, uma página organizada por Jorge de Sena n’*O Globo* com uma antologia de poetas surrealistas traduzidos por ele e que terá sido uma das primeiras vezes que se falou seriamente, em Portugal, do surrealismo francês (na *História do Surrealismo*, de Maurice Nadeau, prefaciada por Jorge Sena, surge a referência a essa página n’*O Globo* e a reivindicação da sua precocidade).

Se em *O Globo* colaboravam Jorge de Sena, Domingos Monteiro, Vasco Vidal, José Blanc de Portugal, Alice Gomes, Carlos Ferrão, Jaime Brasil, Mário Dionísio, João

---

<sup>1186</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem* (inédito, arquivo de família), 17 de Dezembro de 1993.

<sup>1187</sup> Hermann Hauser, «Suíça, refúgio da liberdade do pensamento», *Afinidades*, nº 4, Natal de 1943, pp. 82-86.

<sup>1188</sup> Números 9/10, Dezembro de 1944.

de Freitas Branco, Alves Redol, Joaquim Namorado, Luiz Pacheco, José Cardoso Pires, em *Afinidades* encontramos textos assinados, a par de textos franceses (originais ou traduzidos) de André Gide, André Malraux, Charles Lepierre, François Mauriac, Sartre, Hélène de Beauvoir, Paul Éluard, Roger Caillois, Louis Aragon, Pierre Emmanuel, Pierre Hourcade, Raymond Aron, por autores portugueses como Abel Salazar, Adolfo Casais Monteiro, Eduardo Scarlatti, Fernando Pamplona, Guilherme Castilho, Maria Archer, Fidelino de Figueiredo, João Gaspar Simões, Jorge de Sena, José Cardoso Pires, Jorge Pelayo, Maria Archer, Tomás Kim, Vasco Vidal, Jaime Salazar Sampaio, Alice Gomes, Manuel da Fonseca, Joel Serrão, Jaime Brasil, Agostinho da Silva, João Pedro de Andrade, Abel Salazar, Ramada Curto, Mário Dionísio, Roberto Nobre, etc.

No meio de nomes como estes, escrever ali foi com certeza uma boa introdução no meio e ajudou a tornar familiar o seu nome. Dito de outro modo, iniciou-o no meio das letras e da escrita. O primeiro texto assinado por Pacheco saiu a 23 de Dezembro de 1944 e tinha como título «Jogos Florais e o centenário de Eça». Baseado no regulamento dos Prémios Literários de 1944 e num artigo da *Vida Mundial Ilustrada* assinado por Hugo Rocha – «Concursos Literários» –, o texto sofreu cortes da censura: «Não me posso esquecer de que a primeira, tímida e muito trabalhada, coisinha que escrevi para publicar, sobre prémios literários, levou um corte a meio, que a desfigurava por completo. São chagas, num adolescente, que não mais se perdoam. Filhos duma marrana!»<sup>1189</sup>

A imagem que Pacheco colheu do meio literário a partir desse artigo de Hugo Rocha – o qual fora membro de diferentes júris, ou seja, «pôde ver os cordelinhos que agitam e as influências que, num determinado certame literário, possuem a missão de julgar» –, não mais a perderia ao longo da vida: um meio constituído por «padrinhos» e «amigalhaços». Segundo ele, «não é apenas a simpatia que um juiz, muitas vezes, concede a este ou àquele candidato, em detrimento dos restantes: é ainda, e principalmente, a pressão que exercem sobre o júri certos elementos indesejáveis e certas circunstâncias equívocas, que a bem da decência deviam desaparecer. Os padrinhos e os amigalhaços dos concorrentes servem-se de todos os meios para impressionar os jurados em favor de tal e tal obra». Para apoiar esta opinião, Pacheco reproduzia um parágrafo do artigo de Hugo Rocha que deixava uma grande margem para especulações:

---

<sup>1189</sup> Luiz Pacheco, «Os malefícios (e o grotesco) da censura», *Textos de Guerrilha* – 2..., p. 119.

A constituição dum júri deve obedecer a especiais cuidados e rigores. Se se trata de escritores que têm de julgar escritores, é indispensável que a idoneidade moral e intelectual dos primeiros seja perfeita, para que, *oficiais do mesmo ofício*, não se deixem levar pela tentação de pôr de banda obras de reconhecido e manifesto mérito, só porque os autores não lhes merecem simpatia, ou, pelo menos, boa vontade. Num meio literário – e quem diz literário diz, concomitantemente, artístico, jornalístico, científico, etc. – tão acanhado como o português, é necessário contar com a inveja, o despeito, a malevolência, a detracção e, ao mesmo tempo, com o compadrio, a empenhoca, a “panelinha”, factores perniciosos contra que julgadores e julgados, quando probos, precisam de estar em guarda». Os prémios literários perdiam assim toda a credibilidade e não contribuíam em nada para o «progresso da literatura.

O segundo texto assinado por Pacheco sairia apenas a 1 de Março de 1945 e versava um estilo literário que caracterizaria alguma da sua escrita posterior: «a nobre Arte de fazer rir».<sup>1190</sup> Depois de algumas banalidades a abrir o artigo – «rir é uma das sãs virtudes do Homem» ou «o riso é próprio do Homem» –, considerava Pacheco que a história da literatura portuguesa tinha poucos os humoristas,

meia-dúzia de óptimos satíricos, a começar lá nos Cancioneiros medievais; alguns finos ironizadores – em três palavras que se alinhavam sobre Eça, veremos logo sublinhada a famosa ironia queiroziana –, mas muito poucos humoristas. Talvez se possa incluir na restrita lista o nome de Tolentino. Mais do que Bocage [...], Tolentino tem algumas composições onde desponta um vivo espírito humorístico». No entanto, «a curta geração de humoristas portugueses principia com Gervásio Lobato. Este, que na pintura dos costumes lisboetas tem pedaços de boa sátira, apresenta alguns esplêndidos tipos humorísticos [...]. Outro nome grando do nosso Humorismo é o de André Brun. O maior de todos, sem dúvida. [...] O humor nele não obriga apenas a sorrir, mas também, quase sempre, a reflectir.<sup>1191</sup>

Quanto aos humoristas contemporâneos, destaca os nomes de Armando Ferreira, Luís de Oliveira Guimarães, Nelson de Barros e Raul Costa. Um mês e meio mais tarde, a 15 de Abril, saiu «Uma entrevista com Mário Dionísio», o qual tinha acabado então de publicar um livro de contos, *Dia Cinzento*, cuja leitura causara em Pacheco um «inesquecível choque».<sup>1192</sup> Na entrevista, dirigida por Pacheco, falava-se sucintamente (tratava-se de uma entrevista curta) do neo-realismo e dos valores estéticos em geral.<sup>1193</sup> Numa altura em que o neo-realismo se encontrava no seu período mais fervilhante, Dionísio referia a necessidade de enquadrar o escritor na sociedade, nas suas relações de convivência com os outros seres humanos, e defendia a utilidade social da literatura, ao mesmo tempo que manifestava a sua oposição ao modernismo, interessado apenas no

<sup>1190</sup> Luiz Pacheco, «Humorismo e humoristas», *O Globo*, 1 de Março de 1945, pp. 3-4 (segundo informação de Luiz Pacheco, esse texto foi traduzido para espanhol).

<sup>1191</sup> *Idem*.

<sup>1192</sup> Luiz Pacheco, «Mário Dionísio: um breve perfil», *Figuras, Figurantes...*, p. 77.

<sup>1193</sup> Luiz Pacheco, «Uma entrevista com Mário Dionísio», *O Globo*, n.º 44, 15 de Abril de 1945, pp. 1 e 3 (incluída em Carlos Reis, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova/Editorial Comunicação, 1981, pp. 59-62).

artista fechado dentro de si próprio e alheado dos problemas sociais. Tratava-se, porém, de uma falsa entrevista, porque «quem a escreveu foi o Mário Dionísio, a não ser a última pergunta. Telefonei-lhe a dizer que o queria entrevistar. Quando cheguei a casa dele a entrevista já estava toda feita. O que foi uma grande vantagem. Eu não sabia o que ia perguntar ao gajo».<sup>1194</sup>

Com um pé dentro da redacção de *O Globo*, Pacheco conseguiu que também José Cardoso Pires e Jaime Salazar Sampaio, os dois amigos de infância, comesçassem a escrever aí. A 1 de Junho de 1945, o jornal incluía uma espécie de suplemento universitário – *Novos Horizontes* – co-dirigido por Luiz Pacheco e José Cardoso Pires. No editorial, na página quatro, diziam: «Infelizmente, a juventude não tem um órgão seu, onde possa exprimir livremente os seus ideais; onde cada jovem possa inscrever as suas mensagens, conformes à sua própria ideologia política e religiosa. Aqui, em NOVOS HORIZONTES, o poderá fazer».

Depois, como Vasco Vidal também trabalhava na revista *Afinidades*, que ficava na Rua das Praças e era dirigida por Francisco Fernando Lopes (tendo como chefe de redacção, já o dissemos, Lionel de Roulet), Pacheco passou a colaborar também aí, altura em que recebeu o seu primeiro pagamento (40\$00). E tal como n' *O Globo*, Pacheco manobrou no sentido de fazer com que os amigos de infância Cardoso Pires e Salazar Sampaio escrevessem igualmente na revista, o mesmo fazendo com Mário Dionísio, Jorge Pelayo, Joly Braga Santos e Afonso de Moura Guedes.

Dos textos publicados em *Afinidades*, Pacheco destacava, dando assim coerência ao estatuto que depois do 25 de Abril o consolidou como um crítico feroz e implacável, uma análise sobre um romance de Maria Lamas, *Para além do amor* (Editorial Século), e outro sobre o livro de contos *Juro dizer a verdade* (Parceria A. M. Pereira), de Maria Figueiredo. Depois de um intróito sobre literatura feminina, que reduz praticamente ao «romantismo delicodocce», o qual pecaria quase sempre de mau gosto e insuficiência criativa, com enredos onde «a única preocupação é terminar o livro com um final feliz, em que a moral e os bons costumes não sofram desacatos, com um casamento das principais personagens e o castigo exemplar dos maus».<sup>1195</sup> Sobre o livro de Maria de Figueiredo, que considerava *bas bleu*, ou seja, pretensioso, Pacheco comentava a «inconsciência de quem os escreveu», a «cupidêz de quem os editou (jogando com o

---

<sup>1194</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 201.

<sup>1195</sup> Luiz Pacheco, «Literatura Feminina», *Afinidades*, n° 13, Novembro de 1945, p. 71.

mau-gosto do público)» e «a leviandade, a sandice crítica de quem, pela Imprensa, anónima ou descaradamente, os elogiou». <sup>1196</sup> Na sua opinião, Maria de Figueiredo era uma escritora sem nervo e sem senso, que fazia uso de uma «linguagem descuidada e de péssimo gosto», «de um ridículo inconcebível», pelo que os contos eram «um desastre» e valor do seu livro, portanto, «nulo». <sup>1197</sup> Depois de atacar frontalmente a editora, que lançara o livro com o slogan «impróprio para meninas», e de dizer que o livro não valia o esforço da sua leitura, Pacheco fechava o texto assim: «Escritora, Maria de Figueiredo? Não. Mais uma *bas-bleu*, igual a tantas outras que todos nós conhecemos.» <sup>1198</sup> Muito mais tarde, recordando esse artigo, contou que «Uns dias depois recebo um telefonema do António Maria Pereira pai a chamar-me à ordem. Disse-lhe: “esta conversa não me agrada” e desliguei o telefone. Mais tarde vim a saber que a Maria Figueiredo era amante do António Maria Pereira. A crítica ofendeu-lhe o caralho. Foi a primeira reacção que tive ao artigo». <sup>1199</sup>

Além de crítica literária, Pacheco fez também traduções na *Afinidades*, uma delas sobre a Ocupação alemã em França, e editou outras, como uma conferência que André Breton fizera em Yale, nos EUA, intitulada «A situação do “Super-realismo” entre as duas guerras», <sup>1200</sup> que tinha sido traduzida por Alice Gomes (então casada com Adolfo Casais Monteiro e irmã de Soeiro Pereira Gomes): «Aquilo era longo, resolvi condensar e é o que figura nas páginas da revista: *Condensado pela Redacção*. Até me lembro onde fiz a coisa: na Mata de Bemfica.» Nesse texto, que depois foi lido publicamente por António Pedro, um dos fundadores do surrealismo português, Breton defendia a «procura apaixonada da liberdade» e a afirmação de uma vontade não conformista, «destinada a sacudir desesperadamente a inércia geral», assumindo para o movimento o lema da «verdadeira vida» de que falava Rimbaud. Prova de que essa audácia artística e intensidade vital punham em causa a inércia e os modos de conhecimento convencionais – daí a sua necessidade – era a reacção negativa da sociedade, como o demonstravam as vidas de alguns grandes autores do passado:

O *super-realismo* nasceu de uma afirmação de fé sem limites no *génio* da juventude. [...] à mensagem de um Lautréamont, morto aos vinte e quatro anos, de um Rimbaud que aos dezoito acabou a sua obra, de um Chirico para quem as portas de um mundo se abrem aos vinte e três anos para se fecharem aos 28. Esta galeria poderia englobar

---

<sup>1196</sup> *Idem*.

<sup>1197</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>1198</sup> *Idem*.

<sup>1199</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 202.

<sup>1200</sup> *Afinidades*, números 14/15, Dezembro de 1945, pp. 33-39.

Saint-Just, guilhotinado aos 27 anos, Novalis que morre aos 30, Seurat morto aos 32, Jarry que aos 15 anos escreve a grande peça profética e vingadora dos tempos modernos: *Ubu roi*.<sup>1201</sup>

O primeiro texto de fôlego, com outra dimensão crítica e visando «caça grossa», que Pacheco escreveu foi em 1953, uma longa carta escrita à máquina (com mais de vinte páginas) que enviou pelo correio, registada e com aviso de recepção. Morava então Pacheco na Estrada de Benfica (Villa Anna) com Maria Helena e os dois primeiros filhos, João Miguel e Maria Luísa. Era a carta de um leitor atento da obra de José Gomes Ferreira, onde Pacheco recordava os tempos em que ambos tinham sido quase vizinhos em Lisboa, o primeiro no Bairro das Colónias, o segundo na Rua Rafael Andrade. Nesses finais da década de 1940, «à noite, a caminho do Café Portugal, destino dos dois, muita vez topei com ele, o segui a respeitosa distância».<sup>1202</sup> Muitos anos depois, no seu *Diário Selvagem*, Pacheco afirmava que «Se em mim persiste uma lembrança dele, é mais da figura, do trémulo caminhante do Intendente à noite, aparvalhado, semi-doidinho. Com esse (e a dor da Fátima perdida) me identificava. Hoje, é somente essa memória e, como testemunha de uma época, que me importa».<sup>1203</sup>

O texto que Pacheco enviou a Gomes Ferreira, escrito para um projecto que concebeu juntamente com Mário Cesariny e António Maria Lisboa – «Duas Gerações, Três Cartas» (nunca concretizado), em que Cesariny escrevia a Gaspar Simões sobre a crítica deste a Carlos Eurico da Costa e Lisboa a Casais Monteiro<sup>1204</sup> –, era, segundo o próprio, uma espécie de «homenagem provocadora» ao poeta. Homenagem porque Gomes Ferreira fora um ídolo da sua juventude, pela sua autenticidade, pelo seu poder de denúncia, pela

espantosa indignação e revolta lançadas à cara deste nosso mundo, *VIL E SUADO MUNDO*. (...) Mas disto já houvera nos poetas ditos menores ditos neo-realistas, a isto mesmo se tinham eles proposto e desejado. Mas saíra tudo tão retorcido, tão sequinho, tão amorfo, tão artificial, que não convenciam ninguém, inclusive os próprios autores que na primeira *chance* de vida folgada mandavam a lira às malvas. A força maior da poesia de José Gomes Ferreira estava afinal num elemento anti-estético: ela era *uma formidável explosão de sinceridade*. A autenticidade da poesia e do poeta estavam lá —

<sup>1201</sup> *Idem*, pp. 33-34.

<sup>1202</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem* (1993, inédito, arquivo da família).

<sup>1203</sup> *Idem*.

<sup>1204</sup> A carta de António Maria Lisboa era uma resposta à entrevista de Casais Monteiro a João Gaspar Simões, que saíra no *Diário Popular* de 30 de Agosto de 1950, em particular esta afirmação: «Tive uma certa esperança nos surrealistas, mas ficou tudo em promessas — porque lhes faltaram os actos» (citado por Mário Cesariny, em *as mãos na água a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, p. 276. A carta de António Maria Lisboa seria mais tarde publicada como «Carta Aberta ao Sr. Dr. Adolfo Casais Monteiro», em Mário Cesariny de Vasconcelos (org.), *Poesia de António Maria Lisboa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977, pp. 103-109.

e de que maneira! — numa linguagem viva, dramática, íntima mas comovedora, mas directa, mas brutal e livre.<sup>1205</sup>

Provocadora porque começava a carta criticando — «não é bonito repeti-lo mas é facto patente» — a inexistência de vida literária no nosso país («há sim por aí uma coisa, uma gente que escreve, uma gente que lê, alguns senhores-poetas (...), 1 jornal literário, umas revistecas mal feitas»). Depois, porque um dos objectivos dessa *Carta-Sincera* era pedir a Gomes Ferreira que deixasse de escrever certo tipo de textos no *Ler*:

Escreva V. Ex<sup>a</sup> no *Ler*, publique lá o que quiser, mas nunca — JAMAIS! — as crónicas, em estilo chocarreiro, sentimentalão ou humorístico, negro a dar no cinzento —, que ali têm aparecido sob o título geral «À PORTA DA LIVRARIA». [...] É um semelhante escrúpulo de consciência que estou neste momento sugerindo a V. Ex<sup>a</sup>: o não jogar (e perder) o SEU NOME em obra inferior e contraditória com a justa fama que esse nome alcançou. A única finalidade desta carta é — saiba-o V. Ex<sup>a</sup> — DEFENDER O NOME DE JOSÉ GOMES FERREIRA —, MESMO CONTRA O PRÓPRIO JOSÉ GOMES FERREIRA.<sup>1206</sup>

Dito de outro modo, a prosa de Gomes Ferreira estava a tornar-se demasiado académica e cerimoniosa, além de que a «pose» estava a sobrepor-se aos sentimentos verdadeiros do poeta, em suma, tinha-se desleixado como escritor, tornando-se «um chupista da sua própria glória». A função de intelectual militante, aquele que não foge às suas responsabilidades sociais e não se abstém de intervir na vida da sua colectividade, algo que Gomes Ferreira assumira e reivindicara para si nas primeiras obras, estava a ser posta em causa pela ligeireza e frivolidade daquelas crónicas «À porta da livraria». Conclusão: os leitores de José Gomes Ferreira

tinham um Poeta; deram-lhe um gazeteiro. Tinham um vagabundo e deram-lhe um estimável senhor bem barbeado que se parece com os tipos que andam de pópó. Tinham um escritor que era um homem vivo, um protesto com pés “a atirar pedras aos pássaros e ao sol” e apresentam-lhe um digno membro da sociedade a funcionar como os outros e quem sabe? muito contente com isso. Olhem que já é azar! não se faz!<sup>1207</sup>

Estes comentários não mereceram qualquer resposta da parte de Gomes Ferreira. Que a leu nessa altura, disso não há grandes dúvidas, pois Pacheco recebeu de volta o impresso do aviso-de-recepção assinado pelo destinatário. Pacheco nunca mais soube de nada, a única reacção que percebeu em Gomes Ferreira foi «quando por duas ou três vezes o topei na rua, ela dava um salto pró lado, como se tivesse visto o Diabo».<sup>1208</sup> E mesmo em 1959, quando Mário Cesariny editou integralmente a carta na sua colecção

<sup>1205</sup> Luiz Pacheco, «Carta-Sincera a José Gomes Ferreira», *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, p. 120.

<sup>1206</sup> *Idem*, 117.

<sup>1207</sup> *Idem*, p. 130.

<sup>1208</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, 23 de Outubro de 1993 (inédito, arquivo da família).

«A Antologia em 1958» – criada em pleno recrudescimento da actividade surrealista em França, a colecção começara com a publicação de *Alguns Mitos Maiores, Alguns Mitos Menores propostos à circulação pelo Autor*, de Cesariny e com frontispício de Cruzeiro Seixas, a que se seguiu um texto de António Maria Lisboa e outro de Virgílio Martinho –, cujo título completo era *Carta-Sincera a José Gomes Ferreira com uma Nota do Autor por causa da Província*, nem mesmo aí Pacheco obteve qualquer sinal de uma reacção Gomes Ferreira.

Há portanto a considerar aqui dois momentos, a época do envio da carta e a da sua publicação numa colecção que, apesar das suas edições restritas e da sua difusão limitada, era dirigida por um nome já conhecido no meio, Cesariny, um dos fundadores do grupo surrealista – que se afirmara em 1946, simbolicamente, com um texto onde renunciava ao seu neo-realismo inicial, o *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (mais tarde, em 1953, publicado por Pacheco) – e depois do grupo surrealista dissidente, com obra publicada (nomeadamente na Contraponto, a editora de Pacheco). O próprio João Gaspar Simões o dera a entender, quando afirmou que Cesariny «se dignou publicar na sua colecção “A Antologia em 1958”, honrando sobremaneira o epistológrafo».<sup>1209</sup> Quem eram, pois, José Gomes Ferreira e Luiz Pacheco em 1953? E quem eram eles em 1959?

Em 1953, Gomes Ferreira era um nome ligado ao neo-realismo – embora se tivesse estreado na poesia com a publicação dos versos «Viver sempre também cansa» na revista *Presença* –, era colaborador assíduo de jornais e revistas, como *Seara Nova*, *O Diabo*, *Gazeta Musical e de Todas as Artes* e o jornal *Ler* (nessa época o bastião do neo-realismo), estivera ligado a alguns movimentos de oposição ao regime (por exemplo, o MUD), fora co-autor (com outros poetas neo-realistas) de um álbum de canções revolucionárias compostas por Fernando Lopes Graça (*Marchas, Danças e Canções*, de 1946) e autor de obra feita, como *Poesia I* (1948), *O Mundo dos Outros – Histórias e Vagabundagens* (crónicas da *Seara Nova*, 1950) e *Poesia II* (1950). Finalmente, fazia parte da tertúlia de Lopes Graça, Mário Dionísio, Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Alexandre Pinheiro Torres, entre outros. Era portanto um autor conhecido, com alguma audiência e impacto.

---

<sup>1209</sup> João Gaspar Simões, «*Carta-Sincera a José Gomes Ferreira*, por Luís Pacheco; *Pirâmide*, cadernos de publicação não-periódica organizados por Carlos Loures e Máximo Lisboa», *Diário de Notícias*, suplemento «Artes e Letras», 14 de Maio de 1959, p. 13 e 15.



Corrente ainda preponderante, com muitas e decisivas ligações no meio cultural – segundo vários testemunhos, a esquerda, em particular através do neo-realismo, dominava os meios culturais, tinha tomado conta dos jornais, das editoras, da distribuição e atribuição de prémios, da fabricação da fama e do prestígio<sup>1210</sup> – o neo-realismo nesse ano de 1953, porém, já tinha sido (e continuava a ser) alvo de contestação, tendo-se formado, entretanto, outros grupos literários, como os *Cadernos de Poesia* (a primeira série é de 1940-1942), a *Távola Redonda* (1950) ou os surrealistas (1947-1950), que se tentavam afirmar como geração contrapondo uma perspectiva diferente do papel da criação artística. No caso destes últimos, segundo Pacheco, não era só um cansaço em relação à linguagem neo-realista, repetitiva, com pretensões evangelizadoras. Era também o «aburguesamento notório, defendido por sofismas bizantinos, quanto já nessa época seriam platónicos e inofensivos uns, tática de alcandorar-se noutros, ardores imberbes na maioria».<sup>1211</sup> As motivações cívicas ou políticas iniciais tinham sido assim progressivamente substituídas pela «trincheira» das conveniências pessoais e do desejo de ascender nas editoras e no gosto do público, ou seja, tinham-se lançado «na correria para o sucesso e as coroas, as massinhas».<sup>1212</sup> Na opinião de Pacheco, tudo isso contribuiu para o descrédito dos neo-realistas e para a sua própria aproximação aos surrealistas,

uma linguagem com uma força íntima de revolta muito mais coerente do que o neo-realismo. E com a qual era muito mais fácil enganar a PIDE, porque eram encontros de palavras, cadáveres esquisitos, imagens malucas. Para a polícia, aquilo eram coisas de malucos, de bêbados ou de paneleiros. [...] Mas não se fazem revoluções, nem mesmo combates, através de poesias, nem de sonetos, nem de romances, nem nada dessa merda. Enfim, era uma ilusão da época.<sup>1213</sup>

Com a sua ênfase na afirmação pessoal através de uma biografia intensa, senão mesmo excessiva – para compreender um escritor não é preciso escrever como ele escreveu mas viver como ele viveu, é o cabedal de experiências de vida, quanto mais originais, inéditas ou fora do comum melhor, que distingue os universitários dos artistas, os meros comentadores dos autores, os funcionários ou burocratas dos aventureiros – e a sua aversão aos academismos e a tudo o que cheirasse a artificialismo na arte, percebe-se que Pacheco se tenha sentido atraído pelo surrealismo. No fim de contas, Pacheco desistira do curso e, desde então, todo o capital cultural que adquiriu foi

<sup>1210</sup> Sobre esta questão, veja-se, por exemplo, João Pedro George, *O Meio Literário Português*, Lisboa, Difel, 2002.

<sup>1211</sup> Luiz Pacheco, «Mário Dionísio: um breve perfil», *Figurantes, Figurantes...*, p. 78.

<sup>1212</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>1213</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 113.

por via informal e extra-escolar, como nos cafés, nas redacções dos jornais, editando livros ou em casa de Natália Correia. A universidade era um factor de distinção mas também de discriminação, para aqueles que a ela não conseguiam aceder ou que não concluíam o curso (e Pacheco sabia-o, porque ao longo da vida associou parte da frustração do pai à licenciatura por acabar). Se a isso juntarmos outros elementos a que Pacheco não teve acesso – viagens ao estrangeiro, visitas a museus e demais instituições culturais de outros países, frequência de ambientes letrados cosmopolitas, etc. –, elementos que sem dúvida pesam no jogo da concorrência intelectual, também poderemos perceber um pouco melhor a sua receptividade a uma corrente literária com as características do surrealismo, que ao artificialismo, à observância dos cânones, à erudição valorizados em algumas expressões artísticas opunha a autenticidade, a espontaneidade e a originalidade.

No entanto, fosse ou não considerado o editor dos surrealistas (criara a Contraponto em Setembro de 1950, primeiro revista, depois editora de livros), principalmente com a saída de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* (1951), de Mário Cesariny, e de *Isso Ontem Único* (1953), de António Maria Lisboa (ambos com chancela Contraponto), nessa altura Luiz Pacheco era também um funcionário do SNI, onde funcionava a censura (logo um possível agente da PIDE). Dito de outro modo, quando recebeu a carta de Pacheco, Gomes Ferreira tanto o podia ter considerado um mero «agente provocador» dos surrealistas, como podia ter desconfiado daquele empregado da Inspecção dos Espectáculos.

No primeiro caso – na carta Pacheco criticava não só Gomes Ferreira e o seu ganha-pão (o jornal *Ler*), como também os seus companheiros de tertúlia – tratava-se de um ataque a alguns dos principais representantes da oposição cultural ao regime (e ser da oposição era uma das grandes fontes de capital simbólico no meio):

Eles eram, os da Oposição, os *INTOCÁVEIS*, com uma susceptibilidade de miudezas muito miudinhas e ridículas. A táctica predilecta (e até hoje persiste...) era a do *ABAFADOR*. Não se ligava. Fazia-se de conta que o opositor, o simples reticente não EXISTIA. *NÃO HAVIA*. É isto, hoje, difícil de entender? É. Infelizmente. Somos todos os melhores do Mundo. Tudo bons rapazes. Atribuo ao meu pendor masoquista não pensar assim. Mas, aí, sou uma excepção. Por orgulho? Talvez.<sup>1214</sup>

Essa oposição ao regime, platónica segundo Pacheco, facilitava a táctica dos neo-realistas que se serviam da literatura apenas para singrar na vida:

---

<sup>1214</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 13 de Julho de 1993 (inédito, arquivo da família).

gente pequenina que se agrega para allear-se e vai buscar argumentos ideológicos ou simplesmente bobos para seu escudo e navalha. Vi disto, vimos todos disto, o Fascismo ajudava, pois quem não aderisse aos ditames da seita (uma mesa de café, quatro ou cinco pândegos a chuparem bicas, copos de água para olear a retórica, sempre a mesma conversa, e sempre os mesmos), era logo acusado de fascista, agente provocador, até pide. Depois do 25 de Abril, a coisa aclarou-se. Os fanáticos, já *instalados*, tinham-se modificado ao sabor das cãs e do renome. Dos seus privilégios, a bem ou mal conseguidos.<sup>1215</sup>

A maioria dos que se diziam neo-realistas, segundo ele, eram uns ambiciosos que pautavam a sua vida pelo cálculo e a ambição, em que ser de esquerda parecia não obedecer a uma opção ideológica pensada e meditada mas ao mais puro oportunismo, já que dizer-se de esquerda era a melhor forma de escalar posições num meio cultural maioritariamente de esquerda. Portanto, haveria muitos escritores que se diziam contra a censura e que, simultaneamente, tinham instalado uma outra censura, que exerciam subterraneamente nas redacções da imprensa e nas editoras. Desse, apesar da repressão, da censura, da PIDE, das prisões, os escritores neo-realistas e muitos dos que se afirmavam de intervenção e da oposição, continuaram a publicar sem grandes sobressaltos, fizeram carreira, conquistaram prestígio, ganharam prémios, entraram na Academia, depreendendo-se daí que a ditadura, afinal, não lhes era assim tão incómoda ou prejudicial. A única explicação para isso só podia ser uma. Esses escritores pactuavam indirectamente com o regime através do silêncio, calando o essencial, enredando-se «em cumplicidades mais ou menos disfarçadas».<sup>1216</sup>

Quanto ao segundo caso – Pacheco como possível agente da PIDE –, também não era completamente absurdo. Apesar de toda a atenção, três anos antes, que concedera à poesia de Carlos de Oliveira no número 1 da *Contraponto* (a criação desta publicação será comentada mais adiante, na secção relativa à actividade de Pacheco como editor) e à colaboração de Augusto Abelaira nessa mesma revista, não era uma novidade que alguém se fizesse passar por feroz crítico do regime ou admirador destes para se aproximar dos «verdadeiros» opositores, ou para os aliciar tornando-os colaboracionistas, ou para os denunciar. Foi isso, aliás, que Abelaira terá pensado quando foi convidado para colaborar na sua revista, que ainda por cima pagava (possivelmente com dinheiros públicos). Esse papel, segundo Pacheco, desempenhara-o anos antes, talvez involuntariamente, Carlos Queiroz na revista *Litoral* (de Julho de 1944 a Janeiro/Fevereiro de 1945), que sem ter o selo do SPN e da «Política do

<sup>1215</sup> Luiz Pacheco, «Recordando Elio Vittorini», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 16 de Agosto de 1979, p. VIII.

<sup>1216</sup> Luiz Pacheco, *Literatura Comestível...*, p. 126.

Espírito», era uma publicação manobrada por António Ferro. Tudo era possível, porque, disse Pacheco, «O ambiente de suspeição, de intrigas, de boatos malévolos – era, então, de regra».<sup>1217</sup> Atmosfera de suspeição, principalmente, que rodeava os escritores «não alinhados na seita neo-realistona, a qual defendia com unhas e dentadas ferozes situações de privilégio que detinha nas editoras, nos jornais, nas revistas literárias. Eu podia prestar um circunstanciado testemunho sobre isso. E há, ainda, muita gente viva que não o esqueceu. Querem um debate alargado?»<sup>1218</sup>

O que talvez não tivesse passado pela cabeça de Gomes Ferreira é que Pacheco, quando escreveu a carta e o atacava a ele, personalidade consagrada, estava ainda a tentar afirmar-se no meio, em particular no interior dos surrealistas dissidentes, que formavam um grupo com todas as características dos movimentos de vanguarda, entre as quais o enfrentamento geracional, nomeadamente através da crítica aos actores com posições dominantes ou estabelecidas. Que o texto se Pacheco se inscrevia na lógica da concorrência entre autores consagrados, mais expostos às seduções dos pactos mundanos e das honrarias, e os recém-chegados, menos submetidos às solicitações exteriores e com tendência para a contestação das autoridades estabelecidas em nome dos valores (desinteresse, pureza, etc.) de que estas últimas se tinham reclamado também, no passado, para se imporem. E tal como aqueles que anos antes tinham entrado em ruptura com o seu neo-realismo inicial, também ele, Pacheco, estava a cumprir esse «rito de passagem»: depois da organização e apreensão do volume colectivo *Bloco* (os pormenores serão também referidos mais à frente) e da edição de *Contraponto*, que apesar de todas as suspeitas não só não era de um «agente encoberto» como muitos dos seus textos alinhavam ainda com o neo-realismo, aquela carta a Gomes Ferreira, aparentemente, teve o mesmo significado que anos antes tivera, para os surrealistas e para Cesariny, o texto *Louvor e Simplicação de Álvaro de Campos*, ou seja, representava um afastamento do neo-realismo.

Em 1959, ano da edição da *Carta-Sincera* em livro (Pacheco preferia chamar-lhe folheto ou opúsculo), José Gomes Ferreira continuava a aumentar «a temperatura do seu prestígio», publicando obras em verso (*Eléctrico*, 1956) e em prosa (*Contos*, 1958), já Luiz Pacheco, a viver então na casa do Pote d'Água, na Rua Jorge Colaço, além de andar às voltas com as suas questões sentimentais («o beijo» em Maria Eugénia, a filha

---

<sup>1217</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 13 de Julho de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1218</sup> Luiz Pacheco, «Remexer em cinzas», *Figuras, Figurantes...*, p. 161.

da senhoria da casa) e com um possível regresso ao Limoeiro no horizonte, começava firmar, ainda que timidamente, a sua existência pública como escritor: a sua *Carta-Sincera*, justamente, tinha chamado a atenção dos críticos João Gaspar Simões e João Palma-Ferreira, com artigos extensos no *Diário de Notícias* e no *Diário Popular*, respectivamente. Neste último, por exemplo, que considerava Gomes Ferreira «um poeta de indubitável e reconhecido valor», dava a entender que a *Carta-Sincera* não passara despercebida, em particular quando afirmava não pertencer «ao número daqueles que se indignaram (justa ou injustamente, não importa) com o aparecimento desta *Carta Sincera*».<sup>1219</sup>

Naquela altura, João Gaspar Simões era atacado por todos os lados. A razão era muito simples: apesar das críticas de que fora alvo, enquanto membro fundador da *Presença*, por parte dos neo-realistas, quando estes lutavam pela conquista do poder no meio; apesar das provocações dos surrealistas, que o tinham elegido representante de uma crítica literária conformista e convencional – Pacheco, por exemplo, num artigo que publicou na revista *Pirâmide*, aconselhara Gaspar Simões a «farejar» o novo e a esquecer os «resíduos do passado»,<sup>1220</sup> – apesar disso, a verdade é que Gaspar Simões continuava a ocupar uma posição dominante no meio. Além do *Diário de Notícias*, onde colaborava às quintas-feiras no suplemento de cultura, escrevia no *Diário Ilustrado* (secção «Poeira das Letras», às sextas-feiras), *Jornal de Notícias*, *Diário Popular*, *Revista Portuguesa de Economia e Finanças* (crítica literária mensal), *Gazeta Musical e de Todas as Artes* (crítica de teatro mensal), na revista *Eva* (mensal), em jornais brasileiros, era romancista, novelista, ensaísta, biógrafo (de Fernando Pessoa e Eça de Queirós), organizador de antologias, prefaciador, tradutor, trabalhando com editoras como a Editorial Aster, a Inquérito, a Delfos, a Europa-América, a Arcádia, a Editorial Notícias, a Bertrand, a Aguilar, etc. Esta omnipresença era o melhor indicador do «fracasso (inútil escondê-lo) de alguns dos primeiros neo-realistas, quando, noutra trincheira, um Gaspar Simões se mantinha em permanente, obcecada atalaia e alfange em riste (e isso o honra, com todos os dislates que se lhe possam apontar)».<sup>1221</sup> Mas também, faltou-lhe acrescentar, do fracasso dos surrealistas, que insistentemente o tentavam ridicularizar (fazer o ridículo é uma forma subtil de minar a hierarquia), entre

---

<sup>1219</sup> João Palma-Ferreira, «*Carta Sincera a José Gomes Ferreira – Luís Pacheco*», *Diário Popular*, supl. «Quinta-feira à tarde», nº 123, 7 de Maio de 1959, p. 6 e 11.

<sup>1220</sup> Luiz Pacheco, «Surrealismo e sátira (de André Tolentino a Nicolau Breton)», *Pirâmide*, nº1, Fevereiro de 1959, pp. 13-14.

<sup>1221</sup> Luiz Pacheco, «Mário Dionísio: um breve perfil», *Figuras, Figurantes...*, p. 79.

os quais Pacheco, na imprensa e em folhetos (por exemplo, a folha volante *Mais um Cadáver*, 1951). Fracasso ainda maior, pelo menos a fazer fé na versão de Pacheco, se pensarmos que Cesariny chegou a pedir a opinião literária de Gaspar Simões: «o Cesariny apareceu-me com um caderninho [Pacheco publicou-o em 1951, na *Contraponto*, como *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*] que tinha levado, à Imprensa Nacional, ao Gaspar Simões, que era lá funcionário. O Simões disse-lhe que ele tinha muito talento (aquelas merdas que se dizem para despachar), mas não gostou nada daquilo».<sup>1222</sup>

A crítica de Simões à *Carta-Sincera* de Pacheco, segundo este, aproveitava para ajustar velhas contas com ele (e indirectamente com o neo-realismo), que entre outras «malfeitorias», incluía no número 1 de *Contraponto* um artigo de Eugénio Morais Cardigos sobre *Vida e obra de Fernando Pessoa – História de Uma Geração*, livro de Gaspar Simões, considerando-a uma obra sem qualquer método de investigação e escrita «apressadamente», num «português descuidado». Mas visava também uma revista lançada em Fevereiro de 1959 – *Pirâmide* –, organizada por Carlos Loures e Máximo Lisboa, a mais recente publicação que congregava vários nomes ligados ao surrealismo ou próximos dele (Mário Cesariny, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Luiz Pacheco, Ernesto Sampaio, Manuel de Castro, António José Forte, Virgílio Martinho, Herberto Helder, Saldanha da Gama, etc.) e que em dois textos atacava o crítico do *Diário de Notícias*: «Tanto no artigo de Mário Cesariny de Vasconcelos, magno sacerdote da igreja surrealista portuguesa, intitulado “Mensagem e Ilusão do Acontecimento Surrealista”, como no de Luís Pacheco, acólito da seita, “Surrealismo e Sátira”, se me atiram cascas de laranja, mais escorregadias umas, menos escorregadias outras, embora umas e outras devidamente mergulhadas nessa espécie de incenso que é a algaraviada privativa dos doutores da referida igreja.»<sup>1223</sup> Se necessário fosse, a crítica de Gaspar Simões vinha confirmar que Pacheco estava já completamente integrado na dinâmica do conflito entre o cânone dominante, cujo prestígio estava a ser posto em causa, e o dos mais novos, que estavam em ascensão e onde ele se posicionava.

Progressivamente, Pacheco começou a estender a visão inicial que formara acerca do neo-realismo a todo o meio literário. A sua intervenção crítica, em geral, assentava na necessidade de reformar a vida literária portuguesa e de a dotar de novos

---

<sup>1222</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 175.

<sup>1223</sup> João Gaspar Simões, «*Carta-Sincera a José Gomes Ferreira*, por Luís Pacheco...»

hábitos de pensamento crítico. Se a sociedade do seu tempo não era dinâmica, antes convidando ao imobilismo, isso devia-se ao facto de praticamente não existirem movimentos de polémica, nem grupos de opinião diversos. Os criadores e intelectuais, a quem cabia parte significativa da responsabilidade de não voltar costas à realidade, fechavam-se na sua tibieza de carácter, na infantilidade das suas convicções, em cálculos e tácticas para a «obtenção duma sobremesa melhorada». Segundo ele, o meio literário era constituído por quadrilhas que mascaravam as suas ferozes ambições e invejas através dos compromissos oportunistas e da convivência hipócrita, «sempre tão amigos em público, mas por trás a lixarem-se, a esfaquearem-se ferozmente!». <sup>1224</sup> Era essa natureza gregária do meio que explicava, em grande medida, a inércia e o servilismo da crítica, benevolente para com uma série de autores que, embora «tão desafortunadamente pouco dotados para a criação literária», gozavam do favor permanente e exagerado da crítica:

As palavras *grandes* reservam-se para serem usadas nas *apropriadas* ocasiões. Quem gosta de tudo – ou finge, que é a atitude mais cómoda e cativante – não gosta, afinal, *de nada*. Ou, talvez e apenas, do seu próprio egozinho de porta-aberta, como as coitadas das rameiras que não podem escolher cliente, é sempre a aviar... de barbados, tão venais e levianos assim, no meio literato lisboeta, é o que mais abunda. Mas que seita! Que lhes preste, e presta. <sup>1225</sup>

Sintomático do estado da crítica era a conivência de certos críticos que escreviam nos jornais e, ao mesmo tempo, trabalhavam para editoras, algo que denunciou com estas inequívocas palavras: «sabichões altamente comprometidos com as Editoriais, apadrinhando em público obrinhas que eles próprios recomendaram como conselheiros peritos das empresas de amigalhões fixos dos próprios criticados». <sup>1226</sup> Muitos dos prestígios do meio literário dependiam, assim, de um jogo de elogios mútuos, de cumplicidades e de ligações pessoais, o que ajudava a explicar esse ambiente de «recíproca tolerância hipócrita» que asfixiava a vida intelectual portuguesa. Primeiro, os críticos procuravam os interesses e depois, por intermédio de uma retórica obscura e de um foguetório de referências culturais e cultas — «a armar ao muito lido» — tentavam disfarçar tais interesses, ou seja, torná-los apresentáveis.

<sup>1224</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado 1970-1975* (páginas inéditas, arquivo da família).

<sup>1225</sup> Luiz Pacheco, «Migalhas e pão-de-ló», *Figuras, Figurantes...*, p. 156.

<sup>1226</sup> Luiz Pacheco, «A conquistar um futuro: Nelson de Matos», *Figuras, Figurantes...*, p. 46.

Numa conjuntura como aquela, a crítica tinha graves responsabilidades na decadência da vida intelectual e artística do país. Para alterar esse estado de coisas, Pacheco propunha «uma revisão crítica das nossas letras e artes», o que implicava

aclarar publicamente tramas que se ocultam, apontar flibusteiros das Letras, pondo-lhes a careca à mostra embarrilhando-os pela gargalhada; sempre que preciso, denunciar os compromissos de vária ordem em que se atolam os nossos pseudo-intelectuaizinhos que por aí andam a governar-se à larga, seguros na sua impudência e da sua impunidade mercê das circunstâncias.<sup>1227</sup>

A intenção de Luiz Pacheco era dupla: por um lado, a crítica contundente, directa, sem lisonjas, que costumava resumir com uma frase de António Maria Lisboa — «Críticar, eis a nossa função positiva» —; por outro, a polémica, segundo ele «a razão da nossa permanência» e o melhor remédio contra a «submissão conformista». Um projecto cívico e de reforma das mentalidades que considerava próximo dos ideais da *Seara Nova* (Luiz Pacheco, lembre-se, foi aluno, no Liceu Camões, de Luís da Câmara Reys, um dos professores que mais o influenciou, e colaborou depois na revista *Seara Nova*), como fica bem patente nesta afirmação: «o espírito de polémica, fecunda tendência que deriva do conhecimento mútuo e da fidelidade a uma nossa íntima coerência, por palavras e actos. Ambos (conhecimento mútuo e espírito de polémica) melhor nos aproveitam que a tal técnica do avestruz (a mais estólida das aves!) para nos conhecermos melhor a nós próprios e às razões que nos assistem (afinadas na esgrima leal com as opostas). Essa a lição de Proença, no seu debate contra o Integralismo; essa a lição de Sérgio».<sup>1228</sup>

Mas se Luiz Pacheco foi buscar a António Sérgio (tal como a Manuel de Laranjeira, em particular a *O Pessimismo Nacional*, texto editado pela Contraponto, em 1955) a convicção de que a vida intelectual atravessava um período de decadência — onde a crítica, repito, tinha grandes responsabilidades —, o que obrigava, segundo ele, a uma renovação das elites intelectuais, os dois não poderiam ter ideias mais opostas quanto à prática da crítica literária. Se António Sérgio desvalorizava a importância das informações biográficas para a compreensão e interpretação das obras literárias, ou seja, preconizava a separação entre o texto literário e o «indivíduo biológico» seu criador (como Proust em *Contre Sainte-Beuve*, que defendia que a obra literária é o produto de um «Eu» diferente da pessoa física), Luiz Pacheco não conseguia dissociar os dois

<sup>1227</sup> Luiz Pacheco, «Crítica de identificação», *idem...*, p. 194.

<sup>1228</sup> Luiz Pacheco, «O Movimento do Homem», *Jornal de Notícias*, suplemento literário, 5 de Setembro de 1968, p. II.



planos e os seus textos, não raro, referiam-se mais aos autores do que aos livros. Se a obra literária não pode ser desligada ou arrancada, por uma «cesariana brutal», do seu contexto social, económico, político, etc., isso quer dizer também que a biografia do autor é importante para o conhecimento dela. Na verdade,

Uma obra não sai do Nada; surge em dado momento, acompanha uma determinada evolução (de língua, de género, de cultura, de modismo literato) e é nesta que toma, mais tarde ou mais cedo, o seu lugar justo. Compete à crítica anunciá-lo, ou reconhecê-lo, ou explicá-lo (se quiser) ou negá-lo (se ele era indevido). A literatura é uma família: há nela graus de parentesco, afinidades várias, influências recíprocas, heranças e bastardias. Árvore genealógica que se pode documentar, quadro com hierarquias que se podem estabelecer, que são talvez inseguras para os contemporâneos, a crítica imediata, menos duvidosas, porém, a cinquenta ou cem anos de vista.<sup>1229</sup>

Ao tipo de crítica que praticava chamava-lhe Pacheco «crítica de identificação», um conceito que explicitou num artigo com o mesmo nome:

Conhecendo o autor e as actividades dele em vinte anos, posso eu (devo) constranger-me a uma imparcialidade impossível por falsa? Dito por outros termos: posso (devo) fazer tábua-rasa da sua conduta, naquilo que nos opusemos e opomos se as atitudes que os vi tomar forçosamente abandalharam as suas obras? reduziram-nas a uma mercadoria congeminada na mentira e na má-consciência? Vos arrenego que tal não farei. DIZE-ME QUEM ÉS E COMO AGES, DIR-TE-EI O QUE ESCREVES. De caras e cara-a-cara. Logo, loguinho. Antes de abrir-vos o livro aposto comigo (se é tipo meu conhecido) e depois vou ver. Lá está! Queriam (convinha-lhes, não era?), então, que ficasse calado? fizesse friamente a dissecação retórica e inútil da polivalência significante, da linearidade da expressão, da libertação metafórica, do gosto pelo conceptual, do esquema rítmico, da intencionalidade fundamental, do teor poético, oh meu Deus! Ná... Tiro-lhes antes o retrato à la minuta (mas com uma, a minha, memória de elefante) e já 'stá!... Saiu fotomaton? paciência. Foi do meu mau-humor do momento. Ou da caricatura em que se tornaram. Caricatura de homens, de escribas. A culpa não é minha se o retrato ficou parecido e tresanda a malfeitor procurado pela polícia. A isto chamo *crítica de identificação*.<sup>1230</sup>

Nesse sentido, nas críticas de Pacheco o leitor não só fica com uma ideia das obras criticadas, como pode ainda formar uma opinião acerca dos respectivos autores na sua condição de indivíduos que intervêm na vida pública. Além disso, encontra uma série de informações sobre a vida do próprio Pacheco, já que ele sempre aproveitou para falar do seu mundo e da sua experiência no meio literário. No fim de contas, a crítica, tal como a entendia e a praticava era também uma forma de autobiografia, servia para reflectir a vivência do crítico.

<sup>1229</sup> Luiz Pacheco, «O David – Une Putain Respectueuse – Mourao-Ferreira», *Textos de Guerrilha – I...*, pp. 50-51.

<sup>1230</sup> Luiz Pacheco, «Crítica de identificação», *Figuras, Figurantes...*, p. 196.

Chamando a si a figura do crítico que, conhecendo bem a teia das letras portuguesas, tem o dever de denunciar os oportunismos, Pacheco representava-se a si próprio como alguém que olhava de fora para o meio e que, não estando disposto a compromissos, combatia os seus «clãs» da sua crítica contundente e polemista, ou seja, «não passiva ou calculista, como a que nos revela a lábia desses simõezinhos, desses urbanóides».<sup>1231</sup> Numa altura em que havia PIDE, censura, Salazar, etc., em que os escritores eram os primeiros censores de si próprios, «Fui, talvez, dos que fez menos isso»,<sup>1232</sup> lançando textos que visavam directamente o regime, muitos deles apreendidos e mas continuando depois a circular clandestinamente. Em suma, alguém independente, livre – em inúmeras ocasiões compara-se a «um gato vadio», «um cão sem dono», «um cão sem coleira», «um rafeiro vagabundo»<sup>1233</sup> –, ou melhor, um «marginal»: no surrealismo, fora apenas «um marginal, um companheiro de jornada, um colaborador prestável, ou como me caricatura o Simões (ele é que sabe): um sacristão»;<sup>1234</sup> através da Contraponto: «eu era um editor marginalíssimo»,<sup>1235</sup> apontando numa «linha autenticamente contrapontística de intervenção e revelação de autores novos, gente marginal, não literatos de carreira»,<sup>1236</sup> fazia dele «um editor marginalíssimo»; quando se despediu da Inspeção dos Espectáculos «fora para a condição alegremente assumida de marginal»;<sup>1237</sup> em relação ao carrerismo literário, aos prémios, às solicitações das grandes tiragens, da promoção, do êxito fácil, etc., «fui sempre um marginal (voluntário, enojado) a essas tricas», logo «estava por um lado lúcido e capaz de julgar tais atitudes»;<sup>1238</sup> depois do 25 de Abril: «reconheço que, à data, eu já me marginalizara (por assepsia), me desfasara da vida da minha comunidade. [...] Não sou tipo de adesões fáceis, muito menos aldrabonas e interesseiras. A correria dos tachos, os jogos de encontrão, as rasteiras, as pimponices oportunistas [...]».<sup>1239</sup> De resto, nos seus textos,

<sup>1231</sup> Luiz Pacheco, *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, p. 252.

<sup>1232</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 79.

<sup>1233</sup> Também Bocage, para representar a sua natureza vagabunda, se retratava a si próprio como um «cão livre mas famélico, sem eira nem beira» (citado em Hernâni Cidade, *Portugal histórico-cultural*, Lisboa, Presença, 1985, p. 161), e Gomes Leal referia-se ao «errante cão sem dono» (citado em «Só Gomes Leal o Mago Lesel o poro da noite», homenagem a Gomes Leal publicada no *Diário de Lisboa* de 4 de Agosto de 1948, p. 4, assinada por O'Neill, António Domingues, António Pedro, Cesariny, Fernando Azevedo, João Moniz Pereira, José Augusto França, Vespeira).

<sup>1234</sup> Luiz Pacheco, «O eco de um eco de um eco», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 27 de Fevereiro de 1972, p. 3.

<sup>1235</sup> Luiz Pacheco, *memorando...*, p. 13.

<sup>1236</sup> Luiz Pacheco, «Deveres do escriba (eu) para 1970», *Exercícios de Estilo...*, p. 271 (2ª edição).

<sup>1237</sup> Luiz Pacheco, «Contas são contas», *Figuras, Figurantes...*, p. 116.

<sup>1238</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 19 de Junho de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1239</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 204.

Pacheco fazia afirmações como «um marginal, como eu», «um marginal, como me tornei», «caindo na marginalidade», etc.

A colaboração de Luiz Pacheco na imprensa, quase sempre errática, muitas vezes consoante as necessidades do estômago, passou a ter alguma regularidade quando em 1965 começou a escrever para o semanário ilustrado *Notícia*. Propriedade de Manoel Vinhas, um dos «mecenas» de Pacheco, e dirigida por João Fernandes, a revista era vendida em Angola e não era especializada em literatura ou artes. No meio das notícias desportivas e do registo jornalístico das actualidades e dos espectáculos, do «correio do coração», onde se davam conselhos às pessoas com problemas sentimentais, e das reportagens mais diversas, como a estreia de Simone de Oliveira como apresentadora de televisão, a crítica literária aparecia ali «como tentativa de comunicação junto das massas, de vulgarização cultural, de inculcação dalguns juízos elementares discreitados com bonomia ou ácido humor, num tu-cá tu-lá familiar que bem gostaria se tornasse em diálogo vivo com o prezado Leitor...».<sup>1240</sup> Pacheco começara a escrever ali por causa da «fome» e graças à «camaradagem e ternura [...] da Edite Soeiro [chefe da redacção da delegação em Lisboa] para comigo».<sup>1241</sup> Apesar de censurada e de ter um cariz reaccionário e colonisalista, era o próprio quem o dizia, gozava ali de

inteira liberdade de acção e pagam razoavelmente: 250\$00 a crónica, coisa que eu, querendo, rabisco em meia hora. Aliás, esta colaboração tem para mim outro interesse: atingir um público daquele que se chama *popular*. *Notícia* sai semanalmente em 40.000 exemplares, com tendência a aumentar (o último nº esgotou-se em Lisboa, segundo me dizem e aqui nas Caldas para conseguir um exemplar com artº me foi um trabalhão), e entra por muitos olhos (soldadinhos, malta do Ultramar) que, por óbvios motivos, importa despertar. Não tenho ilusões dos limites de tudo quanto faça ali; mas, em todo o caso, é uma tribuna que hei-de manter – até ver.<sup>1242</sup>

Além de Pacheco, colaboravam também na *Notícia* Alexandre O'Neill, Natália Correia, Agostinho da Silva, Joaquim Benite, Acácio Barradas, Carlos Porto, Rocha de Sousa, Lauro António e Fernando Dacosta.

Depois da *Notícia* e do *Jornal de Notícias*, onde também publicou vários textos de crítica, Pacheco colaborou ainda, na segunda metade da década de 1960 e inícios da seguinte, no suplemento «& Etc» do *Jornal do Fundão*, «o mais lido semanário das

<sup>1240</sup> Luiz Pacheco, *Literatura Comestível...*, pp. 123-124.

<sup>1241</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 16.

<sup>1242</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha a Viriato, datada do Verão de 1968 (inérita, manuscrita, arquivo da família).

Beiras». Dirigido por Vítor Silva Tavares, a história da sua fundação foi contada pelo próprio:

o primeiro & Etc foi um magazine de artes, letras e espectáculos do *Jornal do Fundão*. O que é que se tinha passado? Aquando da atribuição do Prémio Camilo Castelo Branco ao Luandino Vieira, a PIDE prendeu os membros do júri, além de ter destruído a sede da Sociedade Portuguesa de Escritores. Ora bem, um dos membros do júri era o Alexandre Pinheiro Torres, que paralelamente era o responsável pelo suplemento cultural do *Jornal do Fundão*. Depois do escândalo, é óbvio que o Pinheiro Torres fez publicar, no dito jornal, o que muito bem entendeu sobre o assunto. Foi o suficiente para a censura mandar fechar aquilo tudo durante seis meses. E é então que o António Paulouro e o José Cardoso Pires pensam em retomar um suplemento de cultura, assim que a censura permitisse a reabertura do jornal. O Cardoso Pires falou comigo e começou a nascer a ideia de um suplemento com outro espírito, um magazine mais abrangente onde podia caber tudo: um filme (no primeiro número foi o *Pierrot, le Fou*, do Godard), um fadista (o Alfredo Marceneiro, por exemplo), ou um bar que tivesse acabado de abrir (na altura, foi o «Snob»). Era um outro conceito de cultura. [...] Ora bem, um dia o suplemento foi à censura de Castelo Branco e quando o contínuo voltou trazia as oito páginas do suplemento cortadas. Além disso, tinha havido umas fricções causadas pela acusação de que atacávamos os escritores de esquerda. Pudera, dos de direita nem sequer falávamos! Agora, com os de esquerda éramos exigentes, lá isso éramos. A associação das duas coisas – por um lado a censura, por outro as tais fricções – precipitou a morte do projecto. Disse ao Paulouro [director e proprietário do *Jornal do Fundão*] que é preciso saber pôr pontos finais, mas acrescentei: “eu seja cão se não for para Lisboa fazer um escabeche do caraças na censura, para que se salve alguma coisa e então que este seja o último & Etc”. E foi. [...] Pouco depois, o Cardoso Pires convidou-me para o *Diário de Lisboa* e como ele foi ocupar um lugar de leitor de português numa universidade inglesa, deixou-me aquele filho nos braços.<sup>1243</sup>

O suplemento, um desdobrável metido no meio do jornal, incluiu colaboração heterogénea e de gerações diferentes como, além de Pacheco, Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Júlio Vaz Guedes, José Palla e Carmo, Raúl Rego, José Cardoso Pires, Vasco Granja, Júlio Moreira, Álvaro Belo Marques, Alves Redol, António Ramos Rosa, João Medina, Jorge Listopad, Liberto Cruz, Almeida Faria, Lauro António, Joaquim Benite, Ana Hatherly, Luiz Neto Jorge, Jorge Silva Melo, Eduardo Prado Coelho, António Gedeão, Manuel de Lima e Virgílio Martinho. Em 1973, continuando Pacheco aí a colaborar, autonomizou-se do *Jornal do Fundão* e auto-intitulou-se «folheta cultural q.b.», revista agora assumidamente de contracultura cujos lemas eram «Nem Deus nem chefe», «Somos todos “eus”», «Só os cães têm dono», e quanto a influências reivindicavam-se de Artaud, Lautréamont, Pessoa, Mallarmé, António Maria Lisboa, Deleuze, Bakunine, Tzara e «todos os cultivadores da liberdade não burguesa».<sup>1244</sup>

<sup>1243</sup> Vítor Silva Tavares entrevistado por José Mário Silva, *Diário de Notícias*, suplemento «DNA», 24 de Fevereiro de 2001, p. 20.

<sup>1244</sup> Citado em Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 164.

A actividade de Pacheco como crítico intensificou-se depois do 25 de Abril. A partir de 1976, e durante um período de cerca de dez anos (até 1987), escreveu regularmente no *Diário Popular*, acompanhou a par e passo a vida literária portuguesa, publicando mais de uma centena de textos, alguns meramente alimentícios e por necessidade imediata. Entre esse manancial, vale a pena lembrar dois exemplos que testemunham a sua faculdade de admirar sinceramente, bem como um discernimento excepcional para reconhecer a qualidade e descobrir autores, função suprema do crítico literário: Luiz Pacheco foi o primeiro a chamar a atenção para *O Que Diz Molero*, de Dinis Machado, e a antecipar o êxito futuro de José Saramago como romancista, com dois textos a propósito da publicação de *Levantado do Chão*.

Sobre o livro de Dinis Machado («Descobri um Autor», *Diário Popular*, 5 de Maio de 1977), disse, com razão, que vinha provocar um estremecimento de renovação na literatura portuguesa. As suas palavras, que funcionaram como uma alavanca nas vendas do livro (foi o primeiro *best-seller* do pós-25 de Abril), não podiam ser mais vibrantes:

Fiquei banzado. Para já, para já, não julgava poder haver disto em português tão cedo. A livralhada de minha lavra envelheceu vinte anos a partir de hoje. Não faz mal. Felizmente não sou invejoso, cada um, cada geração cumpre a sua rábula e passa o facho. É a lei. [...] à abertura, comecei a ficar muito arreliado. “Mas que raio é isto?! Uma conversa entre um tal Austin e um Mister DeLuxe e logo a seguir uns burriés colados à parede para secar... mau, mau. Temos estopada.” Mas segui viagem, página a página. E comecei a ficar contagiado, envolvido. Daí em diante, uma cavalgada furiosa de episódios, uma feira, um tropel de gente, uma festa popular de malucos e malucas, tudo chalado, uma alegria enorme quase insensata o *sintimento* nos momentos doloridos (ex: a morte e o funeral de César), mas tudo tão perto de nós e tão naturalmente reproduzido na escrita. [...] pelo movimento, pelo achado dos detalhes, pela embalagem descabelada mas a rigor, um *morceau de bravoure*, que ficará (para mim não restam dúvidas) como das coisas mais bem conseguidas da nossa literatura. É humor, é violência álaçre, é cinema escrito [...].<sup>1245</sup>

Quanto a *Levantado do Chão*, de José Saramago («Este Sol é de Justiça» e «Migalhas e Pão-de-Ló», *Diário Popular*, 10 e 17 de Julho de 1980), começa por reparar no pouco que se escreveu, até então, sobre o livro: «Naturalíssimo. Sá-carneiríssimo. É um romance incómodo, embora o que ali se diz esteja, diariamente, a ser excedido na crónica dos eventos que nos chegam do Alentejo, das terras da Reforma Agrária.» Depois, refere a «oralidade» como uma das grandes qualidades do estilo de Saramago: «Creio que o tom de oralidade adoptado vai, de princípio ao fim, sem uma quebra, sem o mínimo aborrecimento ou fadiga para o leitor, digamos: *o ouvinte*.» Por

<sup>1245</sup> Luiz Pacheco, «Descobri um Autor», *Figuras, Figurantes...*, pp. 181-182.

fim, *Levantado do Chão* (continua Luiz Pacheco) é «um dos mais impressionantes monumentos literários com que fica a contar a nossa ficção pós-25 de Abril».<sup>1246</sup>

Quando não conseguia publicar algum artigo na imprensa, recorria por vezes ao sistema dos folhetos Contraponto. Foi isso que aconteceu com *O Caso do Sonâmbulo Chupista*, um texto onde ficava demonstrado que Fernando Namora, no romance *Domingo à Tarde* (1961), tinha plagiado algumas expressões de *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira. Durante meses, no Verão de 1980, Luiz Pacheco andou a investigar uma história que ouvira contar na cervejaria Trindade, factos que envolviam dois escritores conhecidíssimos e dois romances galardoados com prémios (o Prémio Camilo Castelo Branco, no caso de Vergílio Ferreira, e o Lins do Rego, no caso de Fernando Namora). Concluído o texto, Luiz Pacheco tentou publicá-lo nos jornais. Nenhum, porém, se atreveu a isso, ninguém quis editar o artigo. O texto circulou pelas redacções, tiraram-se cópias, todos queriam ler.

Muitos desses textos do *Diário Popular* foram reunidos nas duas séries de *Textos de Guerrilha*. Sobre a primeira, que saiu em Agosto de 1979 e tinha ilustração de Vasco, o postal de encomenda que Pacheco passou de mão em mão dizia o seguinte: «O itinerário picaresco, salteado, e as fobias e as esplêndidas contradições de um franco-atirador, sem rei nem roque, em pleno pós-25 de Abril. Na sua mira impulsiva, tanto os mortos como os vivos: Mestre Almada Negreiros e Raul Solnado, Manuel de Lima e Natália Correia, Maldonado Gonelha e João Palma-Ferreira. O Almirante Bardamerda e O Cabeça de Vaca, Fausto Boavida e o General Rodinhas, etc., etc. Tremendamente espontâneo e, às vezes, calculadamente injusto, cruel. Sempre, porém, apaixonado ou atónito, maravilhado da Vida.»

Ao longo da sua vida, Pacheco publicou em sítios tão diversos como *República*, *Seara Nova*, *Correio do Ribatejo*, *Jornal de Notícias*, *O Raio*, *Diário Ilustrado*, *Jornal do Fundão*, & Etc, *Gazeta das Caldas*, *Jornal de Letras e Artes*, *Notícia*, *O Século Ilustrado*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Diário Popular*, *Gazeta de Palmela*, *O Setubalense*, *O Inimigo*, *Público*, *Revista Ler*, *Diário Económico*, etc. Uma actividade intensa que mostra que a sua esfera de sociabilidade não era reduzida, que foi criando uma gama extensa de relações e de amigos e que se traduziu em mais de 300 textos de crítica literária, cultural ou de costumes, alguns deles reunidos em livros como

---

<sup>1246</sup> Luiz Pacheco, «Migalhas e pão-de-ló», *Figuras, Figurantes...*, p. 156.

*Crítica de Circunstância* (1966), *Literatura Comestível* (1972), *Textos de Guerrilha I e II* (1979 e 1981) ou *Figuras, Figurantes e Figurões* (2004).

Em quase todos esses textos, bem como nas entrevistas que foi concedendo nas últimas décadas da sua vida, Pacheco manteve-se fiel à sua visão pessimista do meio literário: «a nossa maçonaria das Letras» (1979);<sup>1247</sup> «A Província que lê (e podia citar nomes) não faz a mínima ideia da mafiosa vida literária lisboeta» (1981);<sup>1248</sup> «a Associação Portuguesa de Escritores é uma quadrilha, e não tem força para nada nem estrutura montada a não ser para dar prémios aos amigalhões; e a Sociedade Portuguesa de Autores é uma outra quadrilha, a máfia das máfias, e não posso queixar-me porque o Rebello me dá os fatos e as gravatas que já não usa» (1994);<sup>1249</sup> «havia uma grande “separação das águas”. De um lado, com toda a força nos jornais e editoras, estavam os neo-realistas, ligados, ou não, ao PCP. Era uma espécie de Máfia, distribuíam prémios uns aos outros: “Tu és génio, eu sou génio.” Bardamerda. Eu aí não tinha entrada, nem achava graça. Também não estava para andar com os outros».<sup>1250</sup>

### 5.2.2. O editor

Em Setembro de 1950, Luiz Pacheco fundou *Contraponto. Cadernos de Crítica e Arte*, segundo ele para marcar a sua oposição ao regime, mas também como recurso de sobrevivência contra os poderes instalados no meio literário. A *Contraponto* aparecia como uma espécie de terceira força – ou terceira via, como o próprio lhe chamava – contra o salazarismo e contra o «espírito de trincheira» que avaliava o mérito literário com base nas amizades pessoais e nos critérios políticos: «Havia uma barreira difícil de ultrapassar, eu lutei contra essa barreira e venci-a. Era a PIDE, a Censura, toda essa merda, mas também havia os neo-realistas que ocupavam tudo (eu fundei uma editora porque não tinha outra para onde ir). Eles ocupavam tudo e caluniavam imenso. Essa malta não me escapa».<sup>1251</sup>

Além dessas razões, havia outra mais prosaica: despeito, rebelião pessoal contra a humilhação, contra aqueles que o tratavam com desdém. Ainda muito jovem, numa

---

<sup>1247</sup> Luiz Pacheco, «Uma literatura de câmara», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 8/2/79, p. VIII.

<sup>1248</sup> Luiz Pacheco, «Uma palavra à província (que lê)», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 26/3/81, p. IV.

<sup>1249</sup> Luiz Pacheco, «Memorial: relações de trabalho com a Estampa», 4 de Janeiro de 1994 (inédito, dactilografado, arquivo da família).

<sup>1250</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 113.

<sup>1251</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 273.

altura em que tentava integrar-se no meio, sofreu algumas humilhações, as quais atingem de modo especialmente duro quando se está fora, quando se está ainda na ânsia de sentido. Pacheco confessou-o algumas vezes: «Antes de o Carlos de Oliveira me dar uma valente canelada e bater (ou só ameaçar?) com uma garrafa na pinha, isto no Montecarlo, eu abeirava-me da mesa deles (nem sempre), não entrava na conversa, media-os na sua imponência, distância.»<sup>1252</sup> No *Diário Remendado (1970-1975)*, depois de referir as dificuldades de integração nesse meio, onde por vezes se sentiu humilhado e «escorraçado», Pacheco explicava que começou a «furar» esse estado de coisas

com a Contraponto minha e só minha e onde só eu mando. E donde os fui então excluindo, com a certeza inicial de que *nada se destrói em definitivo que não se substitua*. Foi por esta tática de preservar as retaguardas e ir fazendo fogo com artilharia à distância, cansando-os em guerrilha mas implantando novas estruturas que os fodi. Aí estão: o Cesariny, o Herberto, o [Manuel] Lima, a Natália [Correia], até mesmo o Alcambar. Não falando no [António Maria] Lisboa, no José-Aurélio e no Manuel de Castro que, eu podendo, irão reaparecer em grande força.<sup>1253</sup>

Sentindo que lhe fechavam as portas e que não o reconheciam, que para o conseguir teria de «rastejar» até eles, pedindo-lhes a opinião, «insinuando-se bajulando fazendo-se humilde», coisa que não fez, «mantive-me pelo contrário distante»,<sup>1254</sup> a melhor maneira de ultrapassar essa dificuldade e de penetrar no meio era lançar uma revista.

Na sua decisão de criar Contraponto pesaram ainda, segundo ele, duas circunstâncias que influenciaram a sua posição intelectual. Em primeiro lugar, certas leituras decisivas que lhe mudaram a visão do mundo – até aí formada, em grande medida, pela revista *Vértice* –, que lhe incutiram suspeitas e reticências relativamente ao neo-realismo (*Heterodoxia*, de Eduardo Lourenço) e ao comunismo (José Bacelar, *A Razão e o Distúrbio*), ao mesmo tempo que lhe apontaram outras saídas estéticas, igualmente legítimas ou viáveis, em suma, leituras «iluminantes nas trevas onde eu pairava». Em segundo lugar, o contacto com os surrealistas portugueses, com quem se começara a dar desde que conhecera Cesariny numa récita organizada pelo CAT, no Grémio Lisbonense, na rua Marcos Portugal, o qual andava a escrever uma peça de teatro a partir de um texto de Pacheco – *Os Doutores, a Salvação e o Menino Jesus* – publicado em 1946 num livro antológico, *Bloco*, que entretanto fora apreendido. Cesariny deu-lhe acesso ao círculo de intelectuais de que se rodeava.

---

<sup>1252</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem...*

<sup>1253</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 17.

<sup>1254</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 17 de Setembro de 1993 (inérito, arquivo da família).



Foi neste contexto que resolveu criar a *Contraponto*, que terá sido mesmo a primeira grande consequência da mudança que germinava no seu interior:

O Vergílio Ferreira aponta, quer convencer a malta que os tipos que o influenciaram foram patriarcas dos GRANDES: Sófocles, Esquilo, Lucrécio, etc. Que lhe preste (e ele, VF, lê aquilo tudo no original). O que me influenciou foi tudo que li, respirei, ouvi, vi, vivi. Mas sei o que me deu volta à cabeça, me virou do avesso no meu comportamento vital (o literário foi atrás, naturalmente) em várias fases: assim, o que me abriu os olhos da abstrusa maluqueira neo-realista, em Política e Letras: José Bacelar, *Razão e Absoluto*; Eduardo Lourenço, *Heterodoxia I*; Herbert Spencer, *Arte e Sociedade*. Estes três livros fizeram-me perceber que o neo-realismo ortodoxo e o PC magistral e super eram aldrabices. Mas, e tal coisa ficou sabida até aos anos 50, o convívio com os surrealistas de cá (Cesariny, Lisboa) e lendo os outros, inventei o *Contraponto*, uma gente anti regime, mas sem obediências.<sup>1255</sup>

A ideia surgiu-lhe na sequência de um encontro de estudantes de letras realizado na Faculdade de Ciências – “Rapazes de Letras vão a Ciências” –, organizado por Artur Ramos e com a participação de David Mourão-Ferreira, Coimbra Martins, Orlando Baptista, Augusto Abelaira, António de Sousa. O primeiro número de *Contraponto* saiu em Setembro de 1950, depois de autorizado pela da censura como «absolutamente em condições de circulação livre, sem nada, a meu ver, que deva aconselhar sequer o impedimento ou restrição dessa circulação».<sup>1256</sup> Cerca de 30 anos mais tarde, lembrando o que representava criar uma revista, disse:

Não fará o público ideia nenhuma ou a suficiente das dificuldades, direi até: impossibilidades, de lançar e manter uma folheta de artes e letras durante o regime censorial fascista. As exigências prévias para a aprovação do director e editor e a lista dos principais colaboradores que iam ao referendo da PIDE; a obrigação de efectuar um depósito obrigatório, na Caixa Geral de Depósitos, ou conseguir uma caução bancária que cobrisse os encargos – tipográficos e de salários com o pessoal, papel, etc. – num período mínimo de seis meses [...]; e inscrição no Grémio e contribuição às Finanças e meses de espera ou nunca mais, até que a PIDE farejasse bem farejados os intentos da publicação, no salazaresco princípio que todo o escrito era *do contra*. Quando, afinal, e em casos mui escassos, vinha a autorização, começava cada número a luta com os censores. Páginas inteiras de composição eram cruzadas pela estupidez ou a malevolência do lápis-azul, proibidas, inutilizadas.<sup>1257</sup>

(como se verá mais adiante, Pacheco não cumpriu, inicialmente, com muitos desses requisitos).

<sup>1255</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 14 de Novembro de 1993 (inédito, arquivo da família). Sobre estas leituras decisivas veja-se também Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*

<sup>1256</sup> Despacho de 11 de Setembro de 1950 da Direcção dos Serviços de Censura. IAN/TT, «SNI/Arquivos da Censura», Caixas nº 543, 559, 630, 655, 677.

<sup>1257</sup> Luiz Pacheco, «Duas pitadas de esperança», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 1 de Fevereiro de 1979, p. IV.

O núcleo de colaboradores desse primeiro número, organizado por José Nunes Ferreira e Luiz Pacheco (que assinou como Pitta Simões, nome de família pelo lado paterno), era formado por Augusto Abelaira,<sup>1258</sup> Jaime Salazar Sampaio, Arlinda Franco Oliveira, Vasco Vidal, Eugénio Morais Cardigos. A abrir a revista, como uma espécie de introdução, surgia Augusto Abelaira com o texto sobre estética literária que lera no encontro da Faculdade de Ciências, onde defendia que a arte não é desinteressada nem um fim em si, mais a mais numa época como aquela, com tantos e tão graves problemas; de seguida, Jaime Salazar Sampaio com poemas e Arlinda Franco Oliveira, colega deste último em engenharia agrónómica, com um artigo sobre o escritor romeno Panait Istrati; Vasco Vidal, antigo chefe de redacção d'*O Globo* quando Pacheco aí escrevia, fazia crítica de cinema; Luiz Pacheco, com um texto (incompleto) sobre a poesia de Carlos de Oliveira, no meio do qual sentiu a necessidade de esclarecer, em nota, que não considerava

o poeta um indivíduo socialmente emigrado, liberto das preocupações, das responsabilidades e dos terrores temporais com que lutam os outros homens, ou, para usar uma terminologia moderna, com que luta o *homem-comum*; só que o *homem-poeta* as sinta e as sofra, às tais condições presentes, e as diga, e delas e das mais coisas nos fale, não como esse mítico homem-comum, mas como ele, o Poeta, as sente, as sabe, as sofre e, fatalmente, as expressa, distraído e ignorante dos gostos e da opinião desse homem-comum, que ninguém sabe quem seja, que até hoje nunca ninguém viu, que ninguém sabe o que pensa e do que gosta e como o diria, o homem-comum, essa perigosa invenção do nosso século, falsa e cómoda;<sup>1259</sup>

finalmente, Eugénio Morais Cardigos, ex-colega de Pacheco na Faculdade de Letras, com uma crítica ao livro de João Gaspar Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa*: «Esse Cardigo, que devia ser do Partido Comunista, atacava a primeira versão do estudo do [João] Gaspar Simões sobre o Pessoa, o que levou o Simões a dizer de nós:

«São marchistas, são marchistas.» Ele pronunciava «marchistas» mas queria dizer «marxistas». Eu mandei aquela laracha, que custava 20 paus, para mil e tal gajos. Foi quase tudo devolvido. Sabes porquê? Porque eu pagava as colaborações – eu paguei a esses merdas 200 paus por cada artigo (ao Abelaira paguei-lhos no Café Nicola), e 200 paus nessa altura era uma fortuna. Ora como eu pagava e toda a gente sabia que eu era

---

<sup>1258</sup> Clara Rocha, em *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, quando conota *Contraponto* com a «literatura interessada» fá-lo a partir do texto «Apontamento», de Abelaira, que tratava da função da arte, embora acrescente que se tratava já de uma revisão crítica do neo-realismo, pois o seu autor «reconhece, no seu apontamento, a importância do talento imaginativo e, sobretudo, parece considerar a literatura como um espelho das *questões* sociais (mais do que como um conjunto de *respostas*)» (p. 528).

<sup>1259</sup> Luiz Pacheco, «Sobre a poesia de Carlos de Oliveira», *Contraponto. Cadernos de Crítica e Arte*, número 1, Setembro de 1950, p. 11.

funcionário do SNI, pensavam que eu queria aliciar a malta nova para a chungaria do regime.<sup>1260</sup>

Embora o único requisito para se colaborar na *Contraponto*, segundo Pacheco, fosse ser-se da oposição e contra o regime; embora não houvesse quaisquer preconceitos estéticos ou literários a presidir à aceitação ou rejeição dos textos, tanto fazia se eram neo-realistas, surrealistas ou outra coisa qualquer; e apesar de querer «assumir-se como defensora do justo mérito»,<sup>1261</sup> mesmo assim, porque aparecia «desviada de qualquer circuito»,<sup>1262</sup> porque «eu não tinha, ao contrário de quase toda a malta da minha geração, ligações políticas»,<sup>1263</sup> a revista foi muito mal recebida, não tendo vendido quase nada.

O número 2 dos cadernos *Contraponto* foi publicado em Outubro de 1952, era novamente organizada e dirigida por Nunes Ferreira e Pitta Simões (Luiz Pacheco) e tinha colaboração de Tomás Ribas, Paulo-Guilherme de Eça Leal, Alfredo Margarido, Renato Ribeiro, Manuel Nunes da Fonseca (Mário Castrim), António Nuno Barreiros, Francisco Aranda, Florentino Goulart Nogueira e Egito Gonçalves, uma «orientação mais eclética», segundo ele. Talvez porque Pacheco já era um nome mais conhecido no meio (e talvez porque a sua apresentação gráfica era muito mais cuidada), teve melhor acolhimento e os 1000 exemplares da tiragem venderam-se bem. No seu interior, além do número seguinte,<sup>1264</sup> anunciava-se a recente publicação de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* (1951), livro de poemas de Mário Cesariny de Vasconcelos (com quem Pacheco passara a relacionar-se, depois da apreensão de *Bloco* e nas reuniões do MUD e do MUD juvenil).

Efectivamente, um ano antes *Contraponto* passava também a ser nome de editora, criada e dirigida por Luiz Pacheco. Antes da publicação, porém, Pacheco tivera de ir, uma vez mais, à censura, agora por causa de um poema aí incluído, «Pastelaria», em particular o seguinte excerto: «E amanhã há bola // antes de haver cinema madame blanche e parola». Anos mais tarde, em entrevista, Pacheco esclareceu o motivo: «Fui avisado de que não podia pôr aquilo assim. Na edição saiu: “Amanhã há bola, bolas de berlim e parola”, ou qualquer coisa parecida. [Pergunta do jornalista: Eles embirraram

---

<sup>1260</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 175.

<sup>1261</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 23 de Outubro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1262</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 115.

<sup>1263</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 23 de Outubro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1264</sup> O terceiro (e último) número saiu apenas dez anos depois, em Agosto de 1962, quando Pacheco estava na Sertã (como não tinha dinheiro suficiente para pagar à tipografia, saíram apenas quatro páginas) e tinha colaboração de Artur Ramos, Ernesto Sampaio e António José Forte.

com que palavra, exactamente?] Com “Madame Blanche”. Sabe o que era? Vocês não sabem nada! Havia em Lisboa duas casas afamadas de broches, onde isso era a especialidade da casa: a Madame Blanche, na rua da Memória, e a Eva, no largo da Misericórdia, lá num terceiro andar. Eu disse ao Mário: “Tens que mudar isso, que nós não vamos arriscar o livro por causa de uma palavra que nem é muito importante.” Esse era um livro sério.»<sup>1265</sup>

A preparação do livro foi facilitada porque Pacheco vivia então em Benfica, na Vila Anna (Maria Helena, a mulher, e os filhos tinham ido para casa dos pais dele, em Bucelas) e Cesariny na Rua Basílio Teles (que atravessa a avenida Columbano Bordalo Pinheiro), um período que os aproximou bastante, em que não tinham dinheiro

lembro-me que as nossas refeições eram puré de feijão... o Cesariny em casa era um ovo para três, ele, a mãe e a irmã. Foi aí nesse quarto da Estada de Benfica que eu fiz o *Contraponto 2*, que se editou o *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*, do Lima, julgo que se publicou também o Carlos Wallenstein. O *Isso Ontem Único* também já estava publicado, esse ainda foi publicado no Bairro Tacha, na Buraca... Opá, não é fácil de repente reconstituir a vida de uma pessoa que tem andado numa vida de saltimbanco... eu já morei em quase toda a Lisboa....<sup>1266</sup>

Composto e impresso em 1953, na Editora Gráfica Portuguesa, Lda (Rua Nova do Loureiro), *Malaquias* fora, até então, a edição mais dispendiosa da *Contraponto*. O título foi escolhido por acaso, estavam os três, Pacheco, Lima e Cesariny, no café Montecarlo. Estavam a ler o *Diário de Lisboa* e repararam numa notícia onde se dizia que um homem de barba branca tinha sido agredido por uma vaca. O título estava encontrado: *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*.

Juntamente com Manuel de Lima, músico e conversador excepcional, que regressara a Lisboa depois de ter trabalhado em cruzeiros como músico de bordo e que então também vivia em Benfica, os três passaram a ter uma convivência diária. Lima tinha ido para a América com o pai, depois de este ter sido demitido do Hospital D. Estefânea, onde era Enfermeiro-Mor, por participar em conspiratas monárquicas. Sozinho em Lisboa, numa situação instável – vivia em quartos de onde fugia por falta de pagamento, por causa disso perdeu alguns romances que tinha escrito – Manuel de Lima foi um dos críticos musicais mais assíduos dos jornais portugueses (*O Século*, *O Século Ilustrado*, *Jornal de Letras e Artes*, *Diário de Lisboa* e *Arte Musical*).

---

<sup>1265</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 116.

<sup>1266</sup> *Idem*, p. 206.

Ficcionista, dramaturgo, musicólogo, o seu primeiro romance, *Um homem de barbas*, foi prefaciado por Almada Negreiros.

Com o livro de Lima a Contraponto iniciava a série «O Lugar e a Fórmula», que tinha como objectivo, segundo o postal que publicitava o livro,

revelar ao público de língua portuguesa obras nacionais e estrangeiras dos melhores clássicos contemporâneos. [...] descoberta de valores ignorados como preenchendo algumas lacunas, imperdoáveis na edição portuguesa». Na contracapa do livro o autor era apresentado assim: «Manuel de Lima nasceu em Lisboa por ocasião do armistício com o que acabou a Guerra de 1914-18. Cumprido o período experimental que coincide com a mocidade, iniciou-se em práticas musicais e em breve arquejava o violino. Nunca concluiu nenhum curso e tem feito da sua arte um subtil instrumento de vagabundagem. Adquiriu larga e singularíssima experiência tocando nas ruas, nas grandes orquestras sinfónicas, Ópera e Ballet, nas fossas de orquestra dos teatros, nos estrados dos cabarets e dos transatlânticos e tudo tem transformado em elementos da sua ficção.

Em 1952, António Maria Lisboa pediu a Pacheco para distribuir os seus livros – «Vou escrever ao Pacheco para ver se Contraponto distribui os meus livros e pedir-lhe uma lista de pessoas célebres para ofertas – conheces tu algumas?»<sup>1267</sup> – *Ossóptico* e *Erro Próprio* (este último um manifesto que o escritor tinha lido a 3 de Março de 1950 na Casa da Comarca de Arganil, em Lisboa, e a 30 de Março no Clube dos Fenianos, no Porto). Pacheco começara a dar-se com António Maria Lisboa em 1949. Nessa altura, como ficava por vezes na casa de Benfica, os dois iam a pé, quando perdiam o último carro eléctrico do Arco do Cego – o carro das duas da manhã, de recolha do pessoal da Carris aos bairros excêntricos –, faziam o caminho nas calmas, demoravam umas duas, três horas, comiam «uns papo-secos na padaria, quase perto do chafariz e da farmácia Marques».<sup>1268</sup>

Nesse ano de 1952, já com tuberculose, que o mataria em Novembro de 1953, António Maria Lisboa estava internado em Montachique, na Casa de Saúde da Bela Vista. Foi aí que Lisboa entregou os dois livros a Pacheco, edições de autor feitas em Coimbra (no Sanatório da Quinta dos Vales), em Setembro de 1952, para ele os distribuir e emendar uma gralha. Foi também aí, onde Pacheco o costumava ir visitar, que os dois prepararam a edição de *Isso Ontem Único*, que saiu em 1953, dessa vez com chancela Contraponto. Desse mesmo ano data *Louvor e Simplificação de Álvaro de*

---

<sup>1267</sup> Carta de António Maria Lisboa para Mário Cesariny, Sanatório da Quinta dos Vales (Covões, Coimbra), datada de 31 de Julho de 1952, incluída em Mário Cesariny de Vasconcelos (org.), *Poesia de António Maria Lisboa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977, p. 308.

<sup>1268</sup> Luiz Pacheco, *Provas de Vida* (diário de 8 de Março de 1989 a 24 Junho de 1990, 121 páginas manuscritas, inédito, arquivo da família).

*Campos*, de Cesariny. A partir de então, Contraponto passou a ser acoimada de editora surrealista e Pacheco de editor dos surrealistas.

Em 1953, cada vez mais envolvida com os surrealistas «dissidentes», Contraponto editou *A Afixação Proibida*, considerado o primeiro manifesto do surrealismo português. A comunicação tinha sido lida em Maio de 1949, integrada numa série de conferências – subordinadas ao tema «O Surrealismo e o seu Público em 1949» – organizadas pelo Grupo Surrealista Dissidente no Jardim Universitário de Belas-Artes, que tinha como grande animador Guilherme Filipe. *A Afixação Proibida*, assinada por Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny, Pedro Oom e António Maria Lisboa, foi lida na primeira sessão pelo último. Trata-se de um texto onde os surrealistas apresentavam algumas das suas concepções acerca da poesia e da acção do poeta na sociedade, o qual, por exemplo, não se regendo pela lei moral imposta, é muitas vezes acusado de libertino e responsabilizado por incitar ao crime porque, para ele, «a queda vale mais que a segurança de estar parado».<sup>1269</sup>

Pacheco editou posteriormente o texto, a que juntou, para acompanhar a sua circulação, uma folha aviso dactilografada, a stencil – «Rompimento Inaugural» –, onde dizia nada ter que ver com a temática surrealista e que «nunca se disse surrealista (e praza a Deus que nunca o seja) e desde logo considerou o dito texto *vulnerável, muito vulnerável* – por unilateral (e faccioso). Mas deram-lho para publicar e publicou, como era da sua obrigação».<sup>1270</sup> Acrescentava também que *A Afixação Proibida* era única e exclusivamente da autoria de Mário Cesariny e António Maria Lisboa, ficando de fora Henrique Risques Pereira e Pedro Oom. Apesar destes dois últimos terem renegado posteriormente o texto, isso não impedia, segundo Pacheco, a sua publicação, já que eles apenas lhe tinham posto o nome, de modo que tinham perdido toda e qualquer autoridade moral sobre o mesmo: «O dito texto é “totalmente” da autoria dos srs. António Maria Lisboa e Mário Cesariny de Vasconcelos, conforme originais manuscritos em poder da tipografia [...]».<sup>1271</sup> Finalmente, «repele todas as ameaças, pressões, chantagens e mais porcarias com que por alguns dos atrás mencionados indivíduos (excepção feita para ANTÓNIO MARIA LISBOA, cuja posição um decoro mínimo OBRIGA A RESPEITAR – ouviram senhores? sois capazes disso?) tem sido

<sup>1269</sup> AAVV, «A Afixação Proibida», incluído em Mário Cesariny de Vasconcelos (org.), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Ulisseia, 1966, pp. 103-110.

<sup>1270</sup> Luiz Pacheco, «Rompimento Inaugural», em Luiz Pacheco, *Pacheco versus...*, p. 11.

<sup>1271</sup> Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 54.

assediado nos últimos dias, atitude de uma falta de humor ou de heroísmo, incompreensíveis em tipos que pareciam trazer à vida portuguesa uma mensagem do maior desassombro poético».<sup>1272</sup>

Antes da publicação, porém, um dos autores, António Maria Lisboa, escreveu a Pacheco uma carta (sem data expressa) onde afirmava:

Acontece, e isto é fundamental que se faça, que resolvi ou melhor que acho não se dever publicar, agora, o texto da AFIXAÇÃO PROIBIDA. *Acho absolutamente necessário não se publicar.* Peço pois que me remetas as provas. Escusado será dizer-te que aquela nota que tu assinarias (com que direito?!) a acho não só precipitada (subjectiva...) e tola! [...]. Peço-te ainda mais dois favores; que me envies se já o encontraste o poema que anda perdido nos teus papéis e a carta de meu tio Francisco. Por fim é este: para me enviases todos os exemplares que tens dos meus livros, parares com a distribuição e com as vendas, juntos com uma nota sobre as contas que há ou haverá entre nós a fazer. Em complemento pedia-te para promoveres a recolha dos que distribuiste. É tempo de descansar e deixar os outros descansar e descansados. Faltou acima isto – não te esqueças de me enviar a introdução ao Rimbaud também. É não só pobre, como despropositada, sem sentido; quero dizer: *não quero publicá-la.*<sup>1273</sup>

O certo, certo, é que Pacheco não parou a publicação e os surrealistas, pela mão de Carlos Eurico da Costa, foram denunciá-lo à censura como editor clandestino: «Por essa altura, gerou-se o conflito da *Afixação Proibida*, os libertários surreais iam denunciar-me à Censura, na Calçada da Glória como editor clandestino. Um panasquinha chamado Carlos Eurico da Costa tomava direcção da cambada para essa atitude. Contraponto parou meses, até se legalizar [...].»<sup>1274</sup> Efectivamente, a 11 de Setembro de 1953, o director dos Serviços de Censura recebeu uma notificação do Grémio Nacional de Editores e Livreiros, assinada por António Maria Pereira, o presidente da direcção, onde este pedia que o informassem se a firma Contraponto estava autorizada a exercer a actividade editora.

Acresce o facto de estar editando obras sem autorização dos autores, conforme reclamação apresentada por alguns deles que se dirigiram a este Grémio na suposição de que dispuséssemos dos meios repressivos para por cobro a essa usurpação. [...] Acrescentam ainda os reclamantes que os livros já publicados sem autorização dos autores são: *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* de Mário Cesariny de Vasconcelos; *Isso Ontem Único* de António Maria Lisboa; *Louvor e Simplificação* de Álvaro de Campos [sic], livros estes que enviamos a V. Ex<sup>a</sup> para prova. Além destes há a acrescentar *Cinco Histórias sem Classificação Especial* de Carlos Wallenstein e em composição *Malaquias* de Manuel de Lima.<sup>1275</sup>

<sup>1272</sup> Luiz Pacheco, *Pacheco versus...*, p. 11.

<sup>1273</sup> Carta de António Maria Lisboa a Luiz Pacheco, Lisboa (sem data expressa), em Mário Cesariny de Vasconcelos, *Poesia de António Maria...*, p. 314.

<sup>1274</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 10 de Outubro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1275</sup> INTT, «Arquivos da Censura/PIDE», Caixas nº 543, 559, 630, 655 e 677.

(o presidente do Grémio esclarecia ainda, em cartão-de-visita pessoal, o seguinte: «Com cordiais cumprimentos cumprindo a sua missão de Director do Grémio, perante este caso, esclarece a título confidencial, que tanto autores como editor pertencem aos chamados “surrealistas” grupo de jovens poetas incompreendidos por quem aprecia João de Deus e Augusto Gil, mas pessoas inofensivas»).

<sup>1276</sup>

Nesse mesmo dia, o Grémio recebeu a resposta enviando, como «confidencial», a informação de que Contraponto não estava registada nos serviços de censura como editorial. Denunciado, Pacheco viu-se então obrigado a enviar um requerimento solicitando a criação de uma editora destinada:

quando fui forçado a legalizar o *Contraponto*, denunciado por um bando de surrealistas marotos, tive o gozo de ouvir um tipo da Censura, que não olhava a direito para as pessoas e dava pelo nome de capitão Crato, pedir-me *trezentos contos* de caução, uma quantia que *já* vi, tenciono ver na minha cauta mãozinha, ao que singelamente respondi que *trezentos* ou *trinta*, para mim, eram o mesmo.

<sup>1277</sup>

No final, depois de negociarem, o valor ficou em cinco contos, que Pacheco depositou, à ordem da censura, na Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência em 31 de Outubro de 1953. Por causa dessa denúncia, alguns livros que estavam prestes a ser editados tiveram de esperar, como o *Malaquias ou a História de um homem barbaramente agredido*, romance de Manuel de Lima, ou *A Face Sangrenta*, livro de contos de Vergílio Ferreira. Ambos acabaram por sair em 1954, ano em que a Contraponto deixou de ser uma editora clandestina. O primeiro teve uma tiragem de dois mil exemplares, Pacheco apostou em forte na publicidade, porém, o livro não teve acolhimento nenhum, tendo ficado a dever dinheiro à tipografia.

Até à ruptura definitiva, que se deu quando Pacheco publicou *Pacheco versus Cesariny* (1974), os surrealistas zangaram-se, aproximaram-se, voltaram a zangar-se, voltaram a aproximar-se. Pacheco incluído, apesar de insistentemente ter dito «Não sou não fui não quis ser não serei ortodoxo... nem dadaísta. Nem ora pró-Breton, ora anti-Breton»<sup>1278</sup> ou «Não fiz muito, não fiz com muita força, *andava por ali*. Perto, é verdade. Sincero e prestável, decerto. Mas não mais um».<sup>1279</sup> Da correspondência incluída no livro *Pacheco versus Cesariny*, percebe-se claramente como aquelas relações eram tudo menos pacíficas, ou como o próprio dizia:

---

<sup>1276</sup> *Idem*.

<sup>1277</sup> Luiz Pacheco, «Duas pitadas de esperança», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Letras», 1 de Fevereiro de 1979, p. IV.

<sup>1278</sup> Luiz Pacheco, *Pacheco versus...* pp. 286 e 287.

<sup>1279</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 17 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).



a nossa geração era mais agressiva, màzinha. Não havia panelinhas... E tanto que nos zangámos todos uns com outros. O Cesariny e o Lima, de repente, detestavam-se. E o António Maria Lisboa zangou-se, o Mário-Henrique Leiria zangou-se... Porque essa geração, a do Café Gelo, éramos muito maus uns para os outros. Dizíamos coisas danadas na cara uns dos outros, escrevíamos coisas uns contra os outros....<sup>1280</sup>

Passava-se tudo nos cafés, então uma espécie de húmus da vida intelectual lisboeta. Da Praça do Comércio ao Saldanha (esta última em particlar na década de 1970), concentrando-se a maioria no eixo Rossio/Restauradores, havia uma série de cafés que formavam, digamos assim, a alma da cidade: desde o Martinho da Arcada e o Royal até ao Palladium ou a Pastelaria Veneza, passando pelo Café Portugal, o Nicola, a Brasileira do Rossio, o Café Chiado, o Herminius, o Restauração, o Nacional, o Alvarez ou o Gelo. Segundo o jornalista José Manuel Rodrigues da Silva, que começara a frequentar o Gelo quando tinha 18 anos – «os surrealistas, para um gajo de 18 anos, tinham uma graça, uma irreverência e um lado anti-institucional que era verdadeiramente fascinante, os outros gajos eram demasiado sérios, alguns eram como estátuas, eram pessoas distantes» –, naquela altura vivia-se praticamente nos cafés, porque «as nossas casas eram uma boa merda, minúsculas, não dava para convidar ninguém. O Cesariny vivia num quarto, o Pacheco vivia sei lá onde, eu vivia em casa dos meus pais, era impensável encontrarmo-nos em casa. As pessoas encontram-se na rua e a rua era o café. Como era gente que transportava livros, papéis, etc., era na mesa do café. Raros eram os intelectuais e os escritores que não paravam em cafés. Ou às vezes em tertúlias em livrarias».<sup>1281</sup>

Os cafés eram pois autênticos centros de opinião da sociedade, faziam parte da paisagem intelectual da época e da imagem da literatura em Lisboa. Apesar da grande proximidade física, estamos a falar de um espaço relativamente reduzido, havia uma grande distância em termos sociais, ideológicos, estéticos e comportamentais. Era como se «fossem países diferentes, o país Brasileira não se confundia com o país Bénard, onde iam as pessoas da direita, à Bénard iam as filhas do presidente da República. As coisas estavam confinadas, já se sabia que o Aquilino parava na Bertrand e que o Armindo Rodrigues parava na Portugália, que uns gajos mais ou menos de esquerda, advogados, paravam na Sá da Costa. Quando um gajo precisava de se encontrar com eles ia aí».<sup>1282</sup> Portanto, todos os escritores (e intelectuais em geral, pintores, músicos,

---

<sup>1280</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, pp. 53-54.

<sup>1281</sup> Entrevista gravada com José Manuel Rodrigues da Silva, 14 de Agosto de 2001.

<sup>1282</sup> *Idem*.

jornalistas, militantes políticos) tinham um conhecimento mais ou menos directo desses diferentes lugares de socialização cultural que eram as tertúlias dos cafés, onde se cruzavam e misturavam questões políticas, sociais, literárias e artísticas, prova da grande e forte interdependência das esferas política e cultural.

Sobretudo, participar numa tertúlia era uma condição de entrada, entre outras, no grupo dos escritores, era uma das formas de adquirir uma identidade de escritor. O sentido de pertença era tal que frequentar uma tertúlia era também, implicitamente e explicitamente, uma postura contra as outras tertúlias.

Alguns exemplos: no Palladium e, principalmente, no Martinho (perto do Teatro Nacional, ao lado do restaurante Comodoro, hoje um banco) reuniam-se os neo-realistas, Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira, Mário Dionísio ou Augusto Abelaira; no Restauração, na Rua 1ª de Dezembro, onde hoje fica o Leão d'Ouro (ou ao lado de), cuja entrada ficava defronte das traseiras do Café Gelo, havia a tertúlia de Edmundo de Bettencourt, Mário Saa, António Navarro, José Régio (quando ia a Lisboa), Branquinho da Fonseca, «esse, sim, era um grupo, muito mais homogéneo em geração, era mais ou menos geração da *Presença*. Onde paravam também o Raul Leal, o Edmundo Bettencourt, o Jorge de Sena, que nunca paravam no Gelo, que era só atravessar a rua, a ponte de ligação entre os dois cafés era feita pelo Herberto, que é madeirense como o Bettencourt. A restante tertúlia do Gelo não frequentava excessivamente o Restauração»;<sup>1283</sup> o café Portugal, que ficava ao lado do Gelo (posteriormente loja da Valentim de Carvalho, actualmente uma sapataria), «tinha uma porta giratória, com açucareiros redondos de levantar a tampinha, o café era servido em copos com uma base de madeira»;<sup>1284</sup> onde se reunia a tertúlia de Manuel Mendes, Armindo Rodrigues, Gustavo Soromenho, Adão e Silva e outros democratas activistas do Movimento de Unidade Democrática; o Alvarez, ao lado do Leão d'Ouro, também na Rua 1º de Dezembro, depois do encerramento do café Royal, onde se reuniam, entre outros, os poetas António José Forte, Manuel de Castro e Renato Ribeiro (ficava numa esquina com a Rua do Alecrim, no Cais-do-Sodré, onde está hoje uma filial bancária), era «o café de reserva dos surrealistas, reunidos principalmente. (...) se o Gelo estava cheio ou a companhia não agradava, ala até ao Alvarez, ali a dois passos».<sup>1285</sup>

---

<sup>1283</sup> *Idem.*

<sup>1284</sup> *Idem.*

<sup>1285</sup> Rodrigues da Silva, «Era uma vez o Alvarez», *O Jornal*, 21 de Dezembro de 1990.

Finalmente, o café Gelo, que tinha duas portas, a da entrada, que dava para o Rossio,<sup>1286</sup> e a das traseiras, que dava para a Rua 1º de Dezembro. Ainda segundo Rodrigues da Silva, «a tertúlia do Martinho terá sido a última dos cafés do Rossio. Com o seu encerramento, em 1969, os escritores perderam o último poiso na praça nobre da cidade e foram-na subindo, como quem sobe uma ladeira em direcção ao calvário... de não haver mais cafés. Primeiro pararam no Palladium, depois no Monte Carlo, por fim no Ideal das Avenidas. Isto os neo-realistas ou assim chamados. Os surrealistas passaram-se a tempo inteiro para o Café Lisboa, à beira do Parque Mayer, que já frequentavam. Depois dispersaram cada um para seu lado. No Rossio sobrava ainda o Gelo, mas, sem literatos nem estudantes, expulsos no dia 2 de Maio de 1962. Na véspera, tinha sido o célebre 1º de Maio de 1962 e os surrealistas resolveram responder à carga policial com o arremesso do que tinham à mão... sobretudo os pesados açucareiros. No fim da refrega, o Gelo ficou com a fachada pintada de azul (testemunho da intervenção do “carro da água”, que não deitava água mas tinta) e a Polícia, no dia seguinte, quis saber quem tinham sido os “arruaceiros”. O gerente do Gelo – honra lhe seja feita – negou-se à denúncia, mas, a partir de então, proibiu a entrada a tudo que lhe cheirasse a intelectual».<sup>1287</sup> Segundo descrição de Pacheco, os incidentes desse dia

foram desde o cómico – o pai da actriz Fernanda Alves a puxar de um canivete que nem para limpar unhas servia e a dizer que com ele se defenderia da Polícia, a um criado careca e que todos diziam bufo a levar trolha valente dos xuis, a um qualquer a limparem-lhe sangue e açúcar na cabeça, que as armas da malta eram os antigos açucareiros do Gelo, pesados pois eram umas esferas de metal que magoavam mesmo - à desgrça de uma moça, ferida brutalmente na perna, ao susto que apanhei dançando diante de uma fera fardada e apontando-lhe para os meus óculos e safei-me - havia, como ia dizendo ao princípio, no Café Gelo um grupo, o Grupo do Gelo, que durou anos e se seguia ou continuava a um outro, com ele identificado, do Café Royal, ali ao Largo Duque da Terceira. Quase tudo surrealistas ou dizendo-se, fazendo por isso, em verso e prosa e comportamento [...].<sup>1288</sup>

Do grupo dos frequentadores do Gelo, principalmente a partir do final da década de 1950, faziam parte, com maior ou menor intermitência: Mário Cesariny de Vasconcelos, Raul Leal, Florentino Goulart Nogueira, Pedro Oom, Manuel de Lima, António Gancho («alucinado frequentador do Café Gelo»),<sup>1289</sup> Natália Correia, Fernando Saldanha da Gama, Henrique Tavares, António José Forte, Manuel de Castro,

---

<sup>1286</sup> O Café Gelo reabriu recentemente, tendo sido colocado numa parede, logo quando se entra, texto de Pacheco evocativo daqueles tempos.

<sup>1287</sup> Entrevista gravada a Rodrigues da Silva...

<sup>1288</sup> Luiz Pacheco, «Uma picardia a Mestre Almada», *Textos de Guerrilha – I...*, p. 17.

<sup>1289</sup> António José Forte, «Breve notícia, breve elogio do grupo do Café Gelo», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18 de Fevereiro de 1986, p. 20.

Virgílio Martinho, João Rodrigues (desenhador, também conhecido como «João maluquinho», suicidou-se), Herberto Helder, Ernesto Sampaio, Fernanda Alves, Luís Pestana (enfermeiro militar, da Marinha, «bom tradutor e bom bebedor»), José Carlos Gonzalez, Helder Macedo, João Fernandes (alcunha «o Zanaga», então revolucionário ardente), Manuel Grangeio Crespo, José Manuel Simões, José Rijo e Rodrigues da Silva. E havia o grupo dos pintores, que «foram os primeiros a ir para o Gelo, faziam grupo à parte, tinham o ateliê no prédio, alugado, lá em cima, vinham tomar café lá abaixo, o João Vieira, o René Bertholo, o [José] Escada, o Eurico Gonçalves, alguns deles, sobretudo o Escada, vinham para a nossa mesa. Não havia muita mistura entre os pintores e os literatos».<sup>1290</sup> Entre os grandes momentos aí vividos, António José Forte lembrava-se de uma noite de 1958, quando se realizou «a extraordinária homenagem a Raul Leal, o profeta Henoch, encontrado perdido no Café Chave d'Ouro por Herberto Helder, aquando da saída da prisão do criador do Vertiginismo por actos considerados imorais, que foi um verdadeiro tremor de terra no Rossio».<sup>1291</sup>

Na opinião de Pacheco, no Gelo não se podia falar de tertúlia, sequer de grupo: «No Gelo era diferente. Reunia-se no café gente de todo o género. Havia a mesa dos surrealistas, com Mário Cesariny, mais ou menos o mentor daquela macacada. E havia o Couto Viana, o Raul Leal, eu e malta nova, o Manuel de Castro, o Herberto, os pintores.»<sup>1292</sup> Um grupo aparentemente pouco coerente de individualidades, que apesar de partilharem certas ideias, como a defesa da independência da arte, não era porém suficiente para formar um grupo coeso e unificado. Constituíam um círculo de relações, mas eram pouco organizados e tinham uma atitude perante a vida ou uma forma de relacionamento muito mais informais.

Era de facto uma gente muito heterogénea, em termos etários, sociais e também, embora a maioria fosse de esquerda, políticos ou ideológicos. Tanto havia os estudantes (José Rijo e Rodrigues da Silva), como a terceira idade (Raul Leal), tanto havia intelectuais de extrema-direita (como Goulart Nogueira, germanófilo, mais fascista que os próprios salazaristas), como anarcas (António José Forte, Henrique Tavares, Saldanha da Gama), tanto se encontravam filhos de ferroviários e costureiras (como o escritor Virgílio Martinho, que tirara o curso de serralheiro mecânico e era desenhador

---

<sup>1290</sup> Entrevista gravada com Florentino Goulart Nogueira, 27 de Agosto de 2001. Acrescente-se ainda, entre os pintores, Manuel d'Assumpção, Gonçalo Duarte, António Areal, João Vieira.

<sup>1291</sup> António José Forte, «Breve notícia, breve elogio...»

<sup>1292</sup> Citado em Raul Malaquias Marques, «Escrever da outra margem», *Expresso* (revista), 19 de Agosto de 1995, p. 70.

técnico) a filhos de funcionários públicos (António Maria Lisboa era filho de um funcionário superior da Companhia de Gás e Electricidade; Manuel de Lima, que tirara o curso no Conservatório de Lisboa, era filho de um defensor da causa monárquica e antigo Enfermeiro-Mor no Hospital D. Estefânea) ou da média burguesia (como Luiz Pacheco). E também «prostitutas, bêbados e maricas. Maluquitos como o António Gancho. Nenhuma programação estética. Dali não saiu Revista, doutrina, escola que se aproveitasse. Então?! Havia, isso sim, um espaço de convívio em liberdade plena, feroz e mútua crítica, nenhuma contemplação pelo arrivismo, a vida prática, as etiquetas sociais que noutros meios, da mais categorizada Oh Posição oficial, se evidenciavam».<sup>1293</sup>

Pacheco, que tantas vezes se referiu ao Gelo nas suas crónicas, não raro para relativizar ou desmistificar a lenda que, segundo ele, se criara em torno daquela gente – «uma alegre (e apenas) rapaziada que, por uns tempos, ali ia tomar a bica, cravar o vizinho, espaiar do não-fazer-nada-noutro-lado»,<sup>1294</sup> ou «um recinto de pilhas e marginais»<sup>1295</sup> –, foi na verdade quem mais contribuiu, como já se percebeu, para a sua celebração, nomeadamente transmitindo a ideia de um grupo diferente dos outros, singular:

na minha geração, a seguinte [aos neo-realistas], éramos duros e, até, cruéis uns com os outros, em privado e em público. Isso, que nos fez perder a força como movimento (se é que existiu, comigo não), ao cabo dos anos levou cada qual para o seu lugar próprio, livres de conveniências mútuas, respeitando-nos e estimando-nos, ou admirando-nos onde importava, fazendo-nos com igual à-vontade, e sem olhar a consequências, guerra declarada quando não. O Lisboa, Cesariny, Manuel de Lima, Natália Correia, Mário Henrique Leiria, Virgílio Martinho, os surrealistas ortodoxos, os dissidentes e os aderentes, tudo são agora águas (guerras) passadas. Mas cada um era uma pessoa. O único. Não um acólito, ou cúmplice, ou cínico, ou bacoco.<sup>1296</sup>

A inconformidade geral, a irreverência iconoclasta e libertária, o espírito contestatário, expressões que resumem a opinião unânime daqueles que, citados aqui, frequentaram o Gelo, embora tenham impedido a formação de um movimento propriamente dito, com uma revista própria, manifestos, actividades, estavam na base, precisamente, de uma certa camaradagem, de alguma afinidade estética ou electiva e,

---

<sup>1293</sup> Luiz Pacheco, «O mito do café Gelo», *Figuras, Figurantes...*, pp. 98-99.

<sup>1294</sup> Luiz Pacheco, «Uma espécie de boémia?!», *Diário Económico*, 29 de Novembro de 1995, p. 18.

<sup>1295</sup> Luiz Pacheco, «Sobre a Justiça», *isto de estar vivo...*, p. 100.

<sup>1296</sup> Luiz Pacheco, *Literatura Comestível...*, p. 90.

sobretudo, tornaram o café, naquele contexto de tertúlias bem definidas estética e ideologicamente, num local singular e insólito.<sup>1297</sup>

De resto, e não menos importante, o Gelo era também um local onde, frequentemente, surgiam oportunidades de trabalho e de editar livros. Porque apesar da dispersão ou falta de unidade, ou justamente por causa dela, no Gelo entrelaçavam-se diferentes redes de contactos em editoras, jornais, revistas, etc. Assim, à mesa do café tanto se faziam convites informais para colaborar em jornais e revistas, para trabalhos de revisão tipográfica, para traduzir, incluindo na posição de «negro»:

A certa altura o Ernesto Sampaio aparecia no Café Gelo, rasgava um livro em partes, em blocos de 100 páginas, e distribuía por uns tantos, para vários o traduzirem. Eram os negros. Eu fui negro do Cesariny, num livro de um escritor romano... o Gaspar Simões tem montes de traduções que não são dele, nem da avó dele... muitas são da Isabel da Nóbrega, ela traduziu *Os Sonâmbulos* e eu é que estive a rever as provas da Arcádia em Setúbal.<sup>1298</sup>

Outra citação que descreve o modo como isso se processava:

O editor tinha pressa (é o costume), o tradutor *idem* (é o costume). A uma mesa do Café Gelo, em Lisboa, o calhamaço da Suyin [Han Suyin, *A Montanha É Jovem*] foi retalhado entre uma alegre equipa, tradutor oficial e seus “criados”: a mim, coube-me um naco do meio. Não conhecia o que ficara para trás, nem podia prever o que iria acontecer prá frente. Nem tinha tempo de perguntar: a tradução fazia-se a marchas forçadas, numa barafunda tremenda. [...] Felizmente, a obra não foi editada.<sup>1299</sup>

A descrição que Jorge de Sena fez dessa actividade dos «negros» confirma a de Pacheco:

Descobri, por exemplo, que havia, suscitada pela profissionalização industrial nascente, uma nova classe de intelectuais: os empresários. Os empresários empregam os seus ócios em obter traduções que distribuem por vários jovens necessitados, mediante uma justa comissão. Mas, dada a urgência que todos neste país têm de produzir e de poupar, distribuem partes da mesma obra, às quais, teoricamente, darão ou dariam depois uma unidade estilística. Uma forma superior de actividade empresária é a do nome consagrado que autentica o trabalho de uma «sociedade de literatos», como mais honestamente se dizia no libertino século XVIII.<sup>1300</sup>

Um dos grandes «poisos» na imprensa, durante a década de 1960, onde Pacheco colaborou em quantidade mas irregularmente, foi o *Jornal de Letras e Artes*, que a certa altura foi «colonizado» por alguns dos frequentadores do Gelo, inicialmente a partir de Manuel de Lima, que ali começou a escrever na secção de música logo no ano da sua

<sup>1297</sup> Os adjectivos são de António José Forte, «Breve notícia, breve elogio...»

<sup>1298</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 213-214.

<sup>1299</sup> Luiz Pacheco «Um milhão de dólares cada Viet, de Jean Lartéguy», *Jornal de Notícias*, suplemento literário, 16 de Março de 1967, p. II.

<sup>1300</sup> Jorge de Sena, *No Reino da Estupidez*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 88.

fundação, em 1961 (o primeiro número saiu a 4 de Outubro tinha como director Azevedo Martins). Enquanto o jornal durou (saindo todas as quartas-feiras, acabou em 1970, registando-se no total a edição de 277 números), foi o ganha-pão de muitos deles, o já citado Lima, Cesariny, Pacheco, Virgílio Martinho, e outros que não paravam no Gelo, como Bruno da Ponte, Urbano Tavares Rodrigues, João Gaspar Simões, Liberto Cruz, entre muitos outros. Por exemplo, os nomes de Cesariny, Herberto Helder, Manuel de Lima, Pedro Oom, Virgílio Martinho, do próprio Pacheco, foram aí amplamente citados, através de entrevistas, publicação de excertos inéditos, recensões críticas, etc. E onde, apesar das intrigas, calúnias e malquerenças de que falava Pacheco, se apoiaram uns nos outros. Para o ilustrar, veja-se a entrevista que Manuel de Lima deu ao jornal, onde afirmou que «Os surrealistas só existem na poesia, com o Cesariny e o António Maria Lisboa. De resto, depois do Fernando Pessoa, não reconheço outros poetas».<sup>1301</sup> Parte significava da divulgação do surrealismo português passou, pois, pelo *Jornal de Letras e Artes* (entre vários outros exemplos, a edição de 17 de Janeiro de 1962, que trazia uma dupla página dedicada ao Surrealismo-Abjeccionismo). Mas não só do surrealismo:

Bons tempos! Na redacção reinava anárquica bagunça; não havia linha editorial disciplinada, rigorosa; estética ou escola predominante. A uma semana em que o *Letras e Artes* se dava ares de neo-realista, empedernido e fanático, seguia-se outro número que se diria saído do grupo surrealista; quando não acontecia, na mesma semana, em cada página prevalecer um deles, e a leitura ganhar em variedade. E se os escribas fascistas não entravam por ali, tão-pouco se podiam considerar hostilizados mas simplesmente ignorados, votados ao silêncio. E foi ganhando, o *JLA*, fama de Oposição. E que melhor atributo para uma publicação literária?<sup>1302</sup>

No *Jornal de Letras e Artes* Luiz Pacheco escreveu de tudo: crítica literária, de teatro, de cinema, de televisão, de costumes, recensões assinadas por outros – «Havia uma secção de recensões a 50\$00 cada. Mas o Lima e o Bruno davam-me os livros, eu escrevia umas larachas na maior das alegrias e eles assinavam: B.P., M.L. Paga minha: ficar com o livro»<sup>1303</sup> –, além de ter enviado, sob pseudónimo, várias cartas ao director do jornal, que saíam na respectiva secção, e publicado textos seus, inéditos, como «O Caso das Salsichas Inimigas: ao Manuel de Lima – Mestre de “non-sense” português».<sup>1304</sup>

<sup>1301</sup> Entrevista de Bruno da Ponte, «Manuel de Lima: “Os prémios literários só servem para encorajar coisas que não existem”», *Jornal de Letras e Artes*, 19 de Setembro de 1962, p. 2.

<sup>1302</sup> Luiz Pacheco, «O mecenas Nicolau», *Figuras, Figurantes...*, pp. 162-163.

<sup>1303</sup> Luiz Pacheco, *Diário* (1986, inédito, arquivo da família).

<sup>1304</sup> *Jornal de Letras e Artes*, 5 de Fevereiro de 1964, pp. 8 e 10, com desenho de João Rodrigues.

Cheio de problemas e quase sempre com falta de dinheiro, cujos artigos eram frequentemente pagos com atraso, mais a mais colaborando à distância a partir de Setúbal ou das Caldas da Rainha, apenas com idas esporádicas a Lisboa, Pacheco queixava-se do enfraquecimento da sua rede de solidariedade e de oportunidades de trabalho: «Estas estadias na Província têm destes inconvenientes... Já estou habituado; os amigos esquecem-nos, os editores põem-nos na gaveta do fundo, etc. e etc.»<sup>1305</sup> A certa altura começou mesmo a desconfiar da influência dos amigos no interior da redacção do jornal:

vejo-me obrigado a trabalhar para o *Jornal de Letras e Artes*, empresa vagabunda e idiota, manejada pelo Manuel de Lima, que está cada vez mais rancoroso e odioso nos seus processos e na sua convivência. Naquele Jornal (isto só acontece, acho eu, neste malfadado País, *uma quinta* (como dizes) *explorada por poucos e a saque dos mesmos*, porque o Jornal não tem concorrentes, não deixam...) não me pagam; ou pagam-me ridiculárias; estropiam-se os textos, e não é só a Censura, mas o próprio Director, que é um medricas, sempre com medo de fazer ondas; obrigam-me, como ainda aconteceu nesta semana, a ir a Lisboa receber 160\$00, com um gasto meu de quase duzentos! Etc. Enfim, é uma quadrilha, que eu aturo há mais de um ano, e não posso de todo em todo abandonar, enquanto não tiver uma tribuna livre e enquanto as esmolos que ali me dão me forem indispensáveis.<sup>1306</sup>

(claro que anos depois, quando o jornal já não existia, Pacheco lembrou os almoços e jantares pagos regamente nos restaurantes mais caros pelo director, dito «Mecenas Nicolau», no fim de contas uma «criatura encantadora», «generosíssimo, de trato afável»).

E foi ainda no café Gelo que nasceram livros, muitos deles editados pela Contraponto:

Com a Contraponto nos bolsos e uma militância de crente, Pacheco deu a conhecer preciosidades literárias a toda uma geração de jovens estudantes que pelo Gelo também acampavam, olhando os poetas... que não lhes ligavam nenhuma. Pacheco sim. Quem viesse à rede era peixe, na circunstância, potencial comprador das suas edições. E ele andava sempre com elas, tirava-as dos sacos, como o mágico coelhos da cartola, e não as vendia... impunha que lhas comprassem. A *Pena Capital*, de Cesariny, os primeiros livros de Herberto Helder, boa parte da obra de António Maria Lisboa, já então falecido; as duas *Pirâmides*, tudo isso Pacheco vendia a 5\$00, com o orgulho de quem cumpria uma missão. E cumpria, de facto, tal como o Cesariny se cumpria, lendo e escrevendo à mesa do Gelo, às vezes, dizendo para o lado a quem quer que fosse: «Tens um cigarro?». Tínhamos sempre. O maço de Aviz (pequeno) era de dez, mas de cinco que fosse quem iria recusar um cigarro ao poeta de *Louvor e Simplificação de Álvaro de*

---

<sup>1305</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Bruno da Ponte, datada de 18 de Junho de 1965, em Luiz Pacheco, *Pacheco versus...*, pp. 162-164.

<sup>1306</sup> *Idem*, pp. 132-135.



*Campos?*, magistral poema que Pacheco também vendia em «plaquette» da Contraponto?<sup>1307</sup>

Um dia, Luiz Pacheco entrou no Café Gelo, viu Herberto Helder sentado a uma mesa e disse-lhe: «Passa-me o poema melhor que tiveres ou aquele de que gostares mais, é o mesmo. Gostava de o editar». O convite vinha na sequência de um encontro entre os dois, em Santarém, cidade onde Pacheco tivera de ir em missão de fiscalização, enquanto funcionário da Inspeção dos Espectáculos. Como Herberto Helder trabalhava aí nas bibliotecas itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian, Pacheco aproveitou para se encontrar com ele. Sentados num banco das Portas do Sol, enquanto Herberto Helder lhes lia alguns textos, Pacheco sentiu o arrepio do editor que acabava de descobrir um autor. E foi assim que, daí a dias, Herberto Helder voltou a aparecer no Gelo com um poema (uma parte tinha saído na revista *Búzio*, tudo o resto era inédito), que mais tarde se transformaria n' *O Amor em Visita*, o primeiro livro do poeta, editado em 1958 pela Contraponto. A edição deste livro era a prova de que Contraponto regressara novamente à condição de editora clandestina, já que a 7 de Dezembro de 1957, provavelmente aflito de dinheiro, Pacheco informara os serviços de censura a suspensão definitiva da sua actividade como editor e requerera o levantamento do depósito de cinco contos efectuado à ordem da censura na Caixa Geral de Depósitos. Isso mesmo confessaria em 1965:

Hoje, o Contraponto já está bem conhecido. Leste a minha carta sobre as revistas que acabaram, no *Letras e Artes*? Pois o Contraponto (que lá vem, como *revista acabada*, em boa verdade *proibida pela Censura* – felizmente, senão perdia ainda mais dinheiro, tem continuado através dos anos, ou *eu tenho continuado* com essa mania na cabeça, ao contrário dos outros que ficaram para trás) continua e este folheto [Cachecol do Artista] é a prova.<sup>1308</sup>

Enquanto a plaqueta de *O Amor em Visita*, com uma tiragem restrita (500 exemplares), estava a ser impressa na Tipografia Ideal, na Calçada de S. Francisco, ambos redigiram o texto do postal RSF com que Luiz Pacheco fazia a publicidade e a distribuição dos livros Contraponto. A partir de um ficheiro de leitores, que foi sendo construído e reconstruído ao longo dos anos, Pacheco enviava centenas ou mesmo milhares, em alguns casos, desses com informação sobre o livro e o autor, além dos dados que permitiam aos interessados efectuar os pedidos, não interessava como, podia ser por postal, por carta, por telegrama, por telefone ou através de um encontro casual

<sup>1307</sup> Rodrigues da Silva, «Era uma vez...

<sup>1308</sup> Carta enviada do Porto para António José Forte, datada de 8 de Maio de 1965, *Mano Forte...*, p. 81.

na rua ou no café. Tanto fazia. Os livros eram depois expedidos, personalizados (numerados e assinados pelo autor), contra-reembolso. Normalmente, a média de respostas era baixa e os livros ou folhetos acabavam por ser vendidos a qualquer preço ou mesmo, segundo o próprio, dados «“à balda” pelos cafés e tascas, publicidade nenhuma»,<sup>1309</sup> tanto podia ser nas escadinhas da estação do Rossio como na barraca dos livros do Parque Mayer ou no galego da Rua das Pretas. Como disse Virgílio Martinho, os «papéis» Contraponto eram sempre recebidos de forma «entusiástica. “Hoje há Pacheco”, dizia-se nos cafés. E logo vinha um sorriso de quem vai saborear a sátira prometida».<sup>1310</sup>

Pacheco publicava com o material que houvesse disponível, aproveitando todo o tipo de papel, por exemplo papel-manteiga, ou restos de tinta que já ninguém queria – alguns folhetos foram impressos a verde ou a azul –, e fazia-se valer dos amigos que trabalhavam em empresas ou instituições públicas para imprimir os seus folhetos, como Carol (de Carolina), que Pacheco tratava por «Pantera Negra»:

Conheci-o através do Jaime [Aires Pereira], nos Serviços Florestais. Ele pediu-me para bater à máquina a «Comunidade», a máquina dele esteve lá em minha casa, em Campo de Ourique, mas depois ele tirou de lá a máquina, depois eu pedi uma máquina emprestada e bati então à máquina a «Comunidade», por isso é que ele diz que eu fui a primeira editora dele. Depois, lá dentro, nos serviços florestais, eu arranjava maneira de passar aquilo no stencyl, pela porta do cavalo.<sup>1311</sup>

O mesmo quando estive internado no Centro António Flores, em cura de desintoxicação alcoólica, onde as enfermeiras o ajudaram os três folhetos *A Folha*. Vítor Silva Tavares chamou-lhe «editor-orquestra» ou «editor-pirata», deixando acumuladas dívidas nas tipografias e remetendo «o pagamento para o dia de são-nunca-à-tarde». Editor-orquestra porque se dedicava às múltiplas tarefas de «descobrir talentos, escolher papéis e cartolinas, emendar textos, desenhar grafismos, rever provas, regatear orçamentos».<sup>1312</sup> Editor-pirata porque, as vezes, «accionava os prelos à revelia dos próprios autores». Silva Tavares estaria certamente a pensar na edição que Pacheco fez de uns textos de Herberto Helder, intitulada *O Corpo o Luxo a Obra* (1978). Eram três textos que Herberto Helder escrevera para o catálogo de uma exposição de Maria Paulo

---

<sup>1309</sup> Luiz Pacheco, *Literatura Comestível...*, p. 158.

<sup>1310</sup> Virgílio Martinho, depoimento publicado no catálogo da encenação de «Comunidade» no Teatro da Cornucópia (encenação de José Carretas e interpretação de Cândido Ferreira), Lisboa, semana de 10 de Junho de 1988.

<sup>1311</sup> Entrevista gravada com «Carol», Lisboa, 6 de Outubro de 2001.

<sup>1312</sup> Vítor Silva Tavares, «Pacheco, editor-orquestra», em AA.VV. *Contraponto. Bibliografia*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Publicações Dom Quixote, 2009 (catálogo da exposição «Um homem dividido vale por dois»), p. 10.

na Sociedade Portuguesa de Belas Artes. Quando no Toni dos Bifes lhe disseram, Herberto apanhou uma fúria e parece que ainda chegou a dirigir-se, juntamente com Vítor Silva Tavares, à Polícia Judiciária para denunciar Pacheco. Anos mais tarde, em 1991, Herberto Helder já tinha esquecido o caso e ofereceu a Pacheco o seu *Poesia Toda* com a dedicatória «Para Luiz Pacheco lembrando os tempos guerreiros da Contraponto, com um abraço melancólico do Herberto Helder».<sup>1313</sup>

Em tempos de PIDE e censura oficial, era essa uma forma directa e semi-clandestina (Luiz Pacheco começou a utilizar esse método logo em 1951, com o livro de Cesariny) de divulgar, distribuir e vender as edições que ficava à margem do circuito comercial – os livros, desde logo, não chegavam às livrarias –, permitindo-lhe assim saltar por cima dos intermediários. Não tendo de dar satisfações a ninguém, nem de ceder às imposições da concorrência ou da lei da oferta e da procura, Pacheco dispunha de total alvedrio sobre aquilo que editava. Um processo, também, que estabelecia uma outra relação – muito mais próxima – com os leitores (por exemplo, alguns deles, conhecedores das difíceis condições de vida de Pacheco, chegavam mesmo a enviar quantias superiores ao preço do livro encomendado, o que às vezes dava origem a uma troca regular de correspondência e criava laços de amizade). A média de encomendas era normalmente baixa, não sendo de estranhar, por isso, que alguns livros quase o tenham levado à ruína, como nos conta Manuel de Lima:

Por minha parte contava apenas no activo com dois livros publicados sem acesso às livrarias e que, no tabuleiro do Anselmo, no Parque Mayer, ao preço de cinco escudos, pouca ou nenhuma saída tinham; por minha parte, digo, caíra num complexo de pudor e relutância em tentar qualquer aproximação com o sistema editorial propriamente dito. A Contraponto tinha estalado por todos os lados com a edição de *Malaquias ou a História de um Homem Barbaramente Agredido*, acto verdadeiramente temerário para o ínfimo potencial económico de Luiz Pacheco.<sup>1314</sup>

Outras edições, porém, chegaram a esgotar, como o livro de Carlos Wallenstein – *Cinco Histórias sem Classificação Especial* (1953) – e os de Natália Correia – *Comunicação* (1959), *Cântico do País Emerso* (1961), *Homúnculo* (1965) – que não só possuía uma ampla rede de amigos e, portanto, potenciais compradores, como também beneficiou da «ajuda» da PIDE, que proibiu algumas das edições e aumentou assim, naturalmente, o interesse do público por essas obras. Refira-se ainda a colecção

<sup>1313</sup> Este volume ofereceu-o depois Pacheco a Jaime Aires Pereira, dizendo-lhe: «Leva isso, quero lá saber disso, não quero saber disso para nada». Entrevista gravada com Jaime Aires Pereira, Lisboa, 28 de Agosto de 2001.

<sup>1314</sup> Manuel de Lima, «Interfácio: Uma peça como não se faz lá fora», em *O Clube dos Antropófagos*, Lisboa, Estampa, 1973, p. 124.

«Teatro no Bolso», criada por Pacheco em 1956, constituída por pequenos livros vendidos nos teatros, no início e no intervalo dos espectáculos, com as peças integrais (mesmo quando eram representadas com cortes da censura, como aconteceu em 1959 com a obra de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*), que chegaram a ter tiragens de seis mil exemplares. Foi aliás nessa colecção que saiu, em 1959, a primeira tradução portuguesa de uma obra do Marquês de Sade, *Diálogo entre um Padre e um Moribundo* (tradução de José Manuel Simões, com parte da edição a ser apreendida pela PIDE).

Parte importante da intervenção e actividade crítica da Contraponto, forma também de afirmar a sua «política de independência» e assumir-se como um novo espaço de autonomia da literatura em relação às interferências da política, dos «clãs» e dos mecanismos do mercado, passou pela publicação de folhas volantes ou folhetos que podiam oscilar entre os 300 e os 1000 exemplares. Enviados pelo correio ou distribuídos em mão, na rua, nos cafés, no Parque Mayer, nas redacções dos jornais, por onde calhava, alguns desses panfletos eram assinados por um tal «Delfim da Costa, o Cangalheiro da Cidade», personagem inventada por Manuel de Lima, Natália Correia e Luiz Pacheco (os textos eram escritos ora por um deles, ora por dois, ora pelos três). Figura ao mesmo tempo inquietante e pitoresca, oscilando entre a ironia e o estilo popular, Delfim da Costa andava pela cidade a recolher «os moribundos» do meio literário, «aqueles que só estão vivos porque não têm onde cair mortos», o que, no seu rigoroso e severo juízo de cangalheiro, significava quase toda a intelectualidade portuguesa. Delfim da Costa terá sido criado na década de 1950, a avaliar por este texto de Pacheco:

Cesariny queixa-se que França é larápio, porque lhe roubou a ideia de ter ido a Paris cheirar o rabo do Breton. Diz que quando lá chegou o rabo do Breton já estava tão cheirado pelo França que mesmo muito espremido não conseguiu arrancar-lhe o mais pequeno traque de surrealismo para trazer para Portugal. Quando chegou a Lisboa já António Pedro implantara o Surrealismo Minhoto... Estas e outras alegações se podiam ler num panfleto lançado, distribuído em Lisboa nos anos cinquenta. Semianónimo: porque assinado por Delfim da Costa, dito *O Cangalheiro da Cidade*, que um investigador do Porto, Petrus, afirmava anos mais tarde ser um tal Margarido, escritor angolano pouco conhecido.<sup>1315</sup>

Em 1971, em carta escrita a Pacheco a 16 de Abril, Manuel de Lima perguntava:

Gostaria de me encontrar consigo na volta do correio. Uma grande preocupação me inquieta: que será feito de Delfim da Costa? Onde se encontra esse nosso Cangalheiro-da-Cidade, que se passa com ele para deixar impunemente as insidiosas propagandas à

---

<sup>1315</sup> Luiz Pacheco, «Cesariny versus Breton», *Figuras, Figurantes...*, p. 96.

solta nas colunas das nossas folhas literárias? Esta de um tal António Tabucchi sobre o surrealismo português é pior que voltar as unhas para trás. Diz que a poesia surrealista portuguesa superou a actuação sobre a vida. Como? Com Cesariny na RTP e O'Neill *idem*? E o António Maria Lisboa metido nisto tudo! Quem o deixou cair no esquecimento? Delfim da Costa nos acuda! O'Neill é que sabe: quando lhe convém, renega o surrealismo; mas se a coisa está a dar mais, torna-se surrealista. Fica sempre a ganhar. [...] Tomar a sério a literatura, ou seja o que for, sai caro. Como é que lhes vai parar às mãos aquelas quantias chorudas, da RTP, da Gulbenkian e do mais que se sabe? É tomando a literatura a sério? Perguntem ao Pessoa, ao Raul Leal, ao Lisboa e a outros. [...] Onde está Delfim da Costa, que não nos acode? [...] não mais tive notícias dele. É urgente que ele apareça.<sup>1316</sup>

Além de uma fonte imediata de receitas, esses folhetos tanto serviam para atacar a «confusão de valores na cultura portuguesa» e propor uma «revisão crítica» (*Convivência e Polémica*, 1959); para ridicularizar os costumes (*Côro de Escarnho e Lamentação dos Cornudos em Volta de São Pedro*, 1965); para satirizar outros escritores, como Urbano Tavares Rodrigues (*Crueldade Testicular*, 1960), Miguel Torga (*Torga, o Caso Veterano*, 1979) ou Fernando Namora (*O Caso do Sonâmbulo Chupista*, 1980); para intervir activamente como cidadão, por exemplo em *Maravilhas & Maravalhas Caldenses* (1966), um folheto a «stencil» (caderno agrafado) de 18 páginas, que incluía três documentos, uma carta dirigida ao ministro da Saúde e Assistência, onde se queixava da assistência materno-infantil nas Caldas da Rainha, o texto «Na Morte de António Pedro», onde aproveitava para analisar a acção do Conjunto Cénico Caldense, e «O Caso Ferreira da Silva», sobre um escultor local, cujo talento não estaria a ser «devidamente apoiado e acarinhado pelo meio caldense»; ou para pedir

dinheiro, cigarros, fatiota, roupas de cama, mercearias, bacalhau, brinquedos, livros, esferográficas, papel de máquina, vitaminas, uma corneta (para eu tocar num dia que cá sei), viagens pelo Continente, estadias em casas de muito sossego, garrafas de vinho, revistas com nus (são para mim), um casaco de abafar (é para a minha senhora), pastéis de nata, salsichas, passas e nozes, tâmaras, um osso com tutano para o caldo da Geninha, lâminas de barba, o perdão das nossas dívidas, uma assinatura do *Jornal de Letras e Artes* (minha leitura predilecta), bolo-rei, bolsa da Gulbenkian (proposta: uma biografia do Bocage), uma caixa de bombons, passarinhos assados, orelheira de porco, latas de conserva (gostamos de qualquer marca), etc., etc., etc.<sup>1317</sup>

Luiz Pacheco recorreu muitas vezes ao sistema dos folhetos porque era mais barato, porque lhe permitia fugir ao controlo da censura e também porque os jornais nem sempre lhe aceitavam os textos. Foi o que aconteceu em 1980, com o *Caso do Sonâmbulo Chupista*, onde ficava demonstrado que Fernando Namora plagiara algumas

<sup>1316</sup> Carta enviada de Lisboa por Manuel de Lima, datada de 16 de Abril de 1971, em Luiz Pacheco, *Pacheco versus...*, p. 331.

<sup>1317</sup> Luiz Pacheco, «O cachecol do artista», *Exercícios de Estilo...*, p. 138.

frases ou expressões do romance *Aparição*, de Vergílio Ferreira. A ideia inicial era publicar num jornal e divulgar amplamente o escândalo, mas face à «censura do compadrio» que vigorava em algumas redacções, segundo ele, o texto acabou por sair como folheto Contraponto. No entanto, o texto circulou, «mostravam-se uns aos outros cópias e provas, gozavam à brava (...). É o costume no meio: mal-dizer, sim, mas entre si».<sup>1318</sup> Com os seus folhetos, Pacheco auto-mandatava-se como alguém cuja competência provinha do poder da verdade literária, de que ele era um defensor. A sua legitimidade, como diz Marc Angenot, advém-lhe da coragem intelectual que é necessária para proclamar a verdade e que, não raro, conduz à solidão.<sup>1319</sup>

Essa sua acção diligente de escritor e editor de folhetos, que vinha recuperar uma forma de expressão com fundas raízes na cultura portuguesa – as Cantigas de Maldizer – e que ia também ao encontro de um dos objectivos do surrealismo – a redescoberta de géneros considerados populares e a ruptura com o academismo e com a «literatura burguesa» –, fez dele uma curiosidade etnológica, um indivíduo a quem chamavam concisamente «o Pacheco».

Nos últimos anos de actividade da editora, o caudal de pedidos aumentou consideravelmente, fruto talvez de um maior interesse mediático pela figura de Luiz Pacheco e também porque os preços das edições Contraponto alcançaram preços elevadíssimos em alfarrabistas e leilões. O caso da venda de *Memorando Mirabolando*, com textos da sua autoria, em Setembro 1995, é revelador. O livro, uma autobiografia em fragmentos que reunia artigos de jornal, correspondência e páginas inéditas de um diário – «Tirei assim sete dias ao calhas de prosa não burilada, prosa espontânea, prosa de alguém que não está a fazer bonito porque é para ele» –, começara a ser congeminado ainda em 1994 e teve a colaboração do editor Vítor Silva Tavares e de uma amiga, Manuela Fernandes Ferreira (Lita). Como sempre, o livro não foi vendido nas livrarias e quem o quisesse comprar teria de fazer a encomenda, escrevendo para a morada do escritor, na altura a viver em Setúbal. Os exemplares seguiam depois à cobrança, ou seja, o carteiro só os entregava depois de receber o dinheiro. A recolha de assinaturas, dessa vez, iniciou-se antes mesmo de o livro estar publicado, como o próprio referiu em entrevista ao jornal *Público*:

---

<sup>1318</sup> Ferreira Fernandes, «Luís Pacheco, libertino», *Tal & Qual*, 8 de Junho de 1984, p. 11.

<sup>1319</sup> Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.

É um livro que foi concebido como obra póstuma. Encarreguei o Vítor Silva Tavares de o organizar e depois fomos avançando. É um livro em construção, um livro virtual. Posso morrer daqui a um segundo, esperemos que não, que o livro está tão adiantado que os gajos que já me enviaram os postais podem ter a garantia de que ele faz a edição facilmente. Mas eu gostava de ver o livro, gostava de ver a reacção das pessoas... E até gostava de viver mil anos, porra!<sup>1320</sup>

As respostas, ou pedidos, excederam de tal maneira as expectativas, que Luiz Pacheco decidiu fazer uma edição de 1000 exemplares, quando inicialmente estavam previstos apenas 200. Alguns factos poderão explicar esse acréscimo de interesse pelo livro, que em Fevereiro de 1996 já estava esgotado: as entrevistas que foi concedendo, o documentário «Luiz Pacheco: Vida e Obra», que passou na RTP (no dia 5 de Janeiro de 1992, no programa «Arquivos da Memória») e que foi amplamente divulgado nos jornais, e a atenção da imprensa antes da edição do livro, que incluiu, só nesse ano de 1995, uma grande entrevista no *Público*, em Março, realizada por Mário Santos; uma reportagem no *Expresso*, de Raul Malaquias Marques, a 19 de Agosto; e o número de Verão da revista *Ler* dedicado ao escritor, com fotografia na capa e, no interior, uma longa entrevista, uma cronologia e um texto inédito em memória de Manuel de Lima, intitulado «O careca evidente retratado pelo caixa d'óculos».

Durante os seus 50 anos de existência, Contraponto lançou cerca de 100 livros, um número irrisório, se pensarmos que hoje algumas editoras publicam tanto ou mais que isso em apenas um ano, mas que agora, já se sabe, são vendidos muito mais caros nos alfarrabistas e atingem valores exorbitantes nos leilões, como raridades. Um número suficiente, também, para ocupar um pequeno lugar na história da edição em Portugal (que, de resto, está ainda por fazer), era isso, pelo menos, que levava Pacheco a dizer que «se há coisa que me encha de cagança é essa minha actividade de Editor, a qual excede de longe a de Autor e lanço daqui mesmo um desafio: não pode haver em Portugal nenhuma bibliotecazinha decente que não tenha lá um livro editado por mim – poesia ou teatro, cinema, ficção, ensaio».<sup>1321</sup>

### 5.2.3. O escritor

A literatura, para quem se lhe entrega a fundo, não é isenta de riscos e pressupõe algumas exigências. Foi com esta certeza que Pacheco se demitiu da Inspecção dos Spectáculos: só assim poderia consagrar a sua existência à literatura, a única coisa que

---

<sup>1320</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...* p. 87.

<sup>1321</sup> Luiz Pacheco, *Literatura Comestível...*, p. 22.

lhe interessava verdadeiramente. Procurou tornar-se um «escritor profissional» porque não suportava o emprego fixo, «com horário certo, que não dá para o meu feitio»,<sup>1322</sup> mas também porque era esse o seu desejo e objectivo. A demissão foi uma escolha pessoal, foi apenas dele a decisão de abandonar a Inspeção, um trabalho que lhe oferecia uma remuneração razoável e segura, e de tentar a sua sorte como profissional da escrita. Porém, aquela demissão não surgia do nada, naquela altura já havia outros exemplos de escritores profissionais, «aquele tipo de escritor português cujo caso mais dramático é o Camilo».<sup>1323</sup> Como disse Norbert Elias sobre Mozart,

Para compreender um indivíduo é necessário saber quais são os desejos predominantes que ele aspira a satisfazer. [...] Mas esses desejos não estão inscritos nele antes de toda a experiência. Eles constituem-se a partir da mais tenra infância sob o efeito da coexistência com os outros, e eles fixam-se sob a forma que determinará o curso da vida progressivamente, ao longo dos anos, ou talvez também bruscamente no seguimento de uma experiência particularmente marcante». Porém, «não se pode determinar, de uma perspectiva de terceira pessoa, o que alguém experimenta como realização dos seus desejos e do sentido da sua vida. Tem de se tentar fazê-lo da perspectiva da primeira pessoa, da perspectiva do eu».<sup>1324</sup>

Portanto, devemos ter em conta também os objectivos que os escritores desejam realizar, não vendo a sua escrita apenas como o resultado dos condicionamentos impostos pela concorrência e pela relação com as outras posições do campo literário. A decisão de tornar-se escritor, entre outras possíveis, deriva de uma necessidade de expressão, de traduzir as experiências próprias em linguagem literária. Como defende Lahire, para compreendermos o que um autor escreve é necessário conhecer os problemas que ele teve de enfrentar na sua existência, os quais não se reduzem a problemas literários. Sendo individual, essa necessidade é também social.

Os desejos que as pessoas manifestam devem pois ser situados no contexto familiar, profissional e social da sua época, por exemplo, tentando perceber, no caso de Pacheco, o que é que as estruturas sociais do seu tempo lhe permitiam e não permitiam fazer, quais as oportunidades que a sociedade lhe proporcionava para desenvolver o seu talento como escritor. Uma das lutas de Pacheco foi precisamente contra as pressões sociais que dificultavam a profissionalização do escritor. Pacheco queria conseguir aquilo que o pai não conseguira, ou seja, realizar-se na escrita. O falhanço do pai perseguiu-o, aliás, a vida toda. Num dos seus diários, depois de sonhar com o funeral do pai, a que não assistira, interrogava-se:

<sup>1322</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 195.

<sup>1323</sup> Luiz Pacheco, «O Cachecol do Artista», *Exercícios de Estilo...*, p. 134.

<sup>1324</sup> Norbert Elias, *Mozart. Sociologia de um Génio...*, pp. 14, 42.



serei eu um medíocre como ele foi? ou morreu? Que tinha muitos dotes, é inegável. Comparo-me com ele: muito mais artista do que eu. Melhor ouvido, excelente memória musical (tocava tudo de ouvido), melhor voz, inteligência rápida e subtil, resposta pronta, muita lábia na escrita, uma grande capacidade de amar (creio que gostou muito da minha mãe; sei que durante a minha infância gostou muito de mim, o Menino), de amar-se (seguro de si); e nada disto aproveitou na prática da vida, ficou-se sempre pelo amadorismo (a representar, a escrever, a tocar), não queria ser o melhor, não queria (almejava) a promoção social, fazia com gosto tarefas humildes (bilheteiro do cinema da Feira Popular, não pelo dinheiro, gastava lá muito mais do que ganhava, mas excesso de vitalidade, gosto da boémia, das noitadas); jornalista mundano de *O Comércio do Porto*, porque o Bettencourt, chefe dele na Estatística e correspondente na filial de Lisboa, então na Rua do Alecrim, não sabia falar, não tinha smoking nem casaca, não sabia apresentar-se, falar línguas da estranja, repórter de borla só pelo convite, as ceias, as passeatas, ver o meio, estar, conviver, tudo prazeres de *Le Belle Époque*.<sup>1325</sup> Pouco mais à frente, nova referência ao mesmo problema: «o meu Pai e o tio Mário, poeta, outro falhado ou não almejando impor-se no meio». <sup>1326</sup>

Quando Pacheco se demitiu o pai ainda era vivo (morreria daí a 11 meses). Aquela decisão do filho seria, para ele, absolutamente incompreensível? Pensaria que estava a prejudicar irremedialmente as suas perspectivas de futuro e a pôr em causa o sobrevivência da mulher e dos filhos? Talvez, tendo em conta que ele próprio escolhera o caminho que, segundo Pacheco, era o mais fácil e o mais imediato, «ganhar a vidinha»:

Conheço pais-pais que seriam (tinham todas as qualidades ou virtualidades para isso/para tanto/para tal) bons escritores, bons pintores *DESENVOLVER E DAR EXEMPLOS? é uma ideia. Vai tudo!* e não fazem nada ou sai-lhes tudo frustrado e truncado, tudo fetal, por causa dos filhos, dizem eles. Por quererem ser (dizem) pais de família, sérios e cumpridores, isto é, pais-pais. [...] o pai-pai assume essa função como um pretexto, uma desculpa para o seu natural comodismo, cobardia, fraquezas.<sup>1327</sup>

Mas tratar-se-ia apenas, no caso do pai de Pacheco, de tibieza de carácter e de convicções, mero emburguesamento tendo em vista as vantagens imediatas da vida prática? Seria apenas uma questão de vocação insuficiente? Ou será que as estruturas sociais do seu tempo desencorajavam, ainda mais que no tempo de Pacheco, a dedicação exclusiva a uma actividade artística? Apesar de não significar que se podia viver facilmente apenas da literatura e apesar de existir censura, a verdade é que quando Pacheco escolheu dedicar-se exclusivamente à actividade literária, o meio estava mais estruturado, organizado e diversificado. Quase todos os jornais dispunham de um suplemento cultural que era publicado uma vez por semana (por exemplo, o *Diário de Notícias* e o *Jornal de Notícias*, até os jornais de província dispunham de páginas

<sup>1325</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado*..., pp. 159-160.

<sup>1326</sup> *Idem*, p. 161.

<sup>1327</sup> Luiz Pacheco, «O pai-chocadeira», *Exercícios de Estilo*..., p. 195 (3ª edição).

literárias, como «Portas do Sol», do *Correio do Ribatejo*, ou ainda o *Jornal do Fundão*); na década de 1960 surgiu o *Jornal de Letras e Artes*, que deu trabalho a várias dezenas de intelectuais e artistas; em termos institucionais tinha sido fundada a Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE), que apoiou a criação de vários prémios literários; a feira do livro começara em 1931; quanto ao mundo da edição verificava-se, desde a década de 1930, uma «expressiva ampliação no sector do livro», visível no aumento, entre 1939 e 1973, do número de associados no Grémio Nacional de Editores e Livreros (GNEL), se em 1939 (ano da criação do Grémio) estava abaixo dos 200, em 1959 (ano em que Pacheco se demitiu da Inspeção dos Espectáculos) já ultrassava os 500.<sup>1328</sup>

Aparentemente, pois, a estrutura de oportunidades profissionais e económicas quando Pacheco se despediu, apesar de não ser ainda suficiente para um escritor viver apenas da escrita, era mais diversificada e complexa.<sup>1329</sup> Além disso, quando tomou essa decisão, Pacheco estava integrado numa rede de contactos, pelo menos desde que em 1950 fundara a Contraponto e editara alguns autores já com prestígio no meio. Prova de que o mercado da literatura estava mais desenvolvido era a sua segmentação, só isso explica o surgimento de um público de jovens interessados no modelo do «escritor maldito», graças ao qual, em parte, Pacheco conseguiu sobreviver da sua actividade literária. Em 1965, ano em que publicou o seu primeiro livro – *Crítica de Circunstância* – Pacheco tinha 40 anos e passou a ser considerado um escritor maldito por um grupo de admiradores mais jovens que colaboraram na sua promoção (como se verá no próximo capítulo), por exemplo: Vítor Silva Tavares, o editor da Ulisseia, tinha 28; Acácio Barradas, que participou na divulgação da sua obra no *ABC* de Angola, tinha 29; Serafim Ferreira, graças ao qual começou a colaborar no *Jornal de Notícias*, tinha 26; Edite Soeiro, responsável pela sua colaboração na revista *Notícia*, tinha 31 anos.

A par das condições sociais objectivas, influem igualmente na escolha de determinados cursos de acção a percepção das oportunidades e das limitações. E para isso contribuiu certamente um ambiente literário favorável a esse modelo do maldito,

---

<sup>1328</sup> Nuno Medeiros, *Edição e Editores. O mundo do livro em Portugal 1940-1970*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 2010, p. 114.

<sup>1329</sup> O problema da falta de profissionalização continua a afectar a esmagadora maioria dos escritores e não apenas em Portugal. Em França, como recentemente mostrou Bernard Lahire, só 1,4% dos escritores franceses consagra o seu tempo, totalmente e exclusivamente, à criação literária. Actores centrais do universo literário os escritores, na realidade, são economicamente o degrau mais fraco da cadeia que formam os diferentes profissionais do livro: *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

tendo-lhe fornecido uma espécie de «apoio moral». Em várias ocasiões, Pacheco comparou a sua situação difícil à de outros escritores do passado, como Camilo: «a minha biblioteca é, desde há anos, uma coisa flutuante e constantemente mudável (Camilo viu-se obrigado por três vezes, parece, a vender a livralhada. E só quem ama livros, se serve deles, anotando, marcando, com a memória a fugir, entenderá o prejuízo que isto representa)».<sup>1330</sup> Tal como ele, Camilo teve uma vida atribulada, andou fugido, de Lisboa à Régua, de Vila Real a Guimarães e Amarante, nunca saiu do país, sobreviveu graças ao apoio financeiro de amigos e protectores, esteve preso por causa de uma mulher.

Ser reconhecido socialmente como um artista sério não significava necessariamente ter condições para se manter a si e à sua família. Porém, uma parte das problemas com que passou a viver após a sua demissão ficaram a dever-se, também, a uma gestão financeira desastrosa ou ruínosa, tal como aliás acontecera com o seu pai: algo do estilo de vida deste acabou por repercutir-se no filho. Muitas das dificuldades que sentiu lutando para sobreviver como escritor profissional – bateu-se o resto da vida por isso – incluindo o sofrimento pela separação dos filhos, sacrificados em nome dessa escolha vital, Pacheco transformou-as em matéria literária. Mais ainda do que no caso de Kafka, como Lahire demonstrou,<sup>1331</sup> a obra de Pacheco é claramente uma transposição da sua situação existencial, uma vida atormentada por uma série de problemas relacionados com a sua vida familiar, com as suas relações amorosas e sexuais, com a sua experiência enquanto criador, com a tensão entre a exigência de ganhar dinheiro (fazer traduções, revisões tipográficas, colaborar na imprensa) e o trabalho de criação.

Depois de tomada essa decisão determinante – despedir-se para ser escritor profissional –, Pacheco tentou o romance, género que ocupava, já então, o lugar mais elevado na escala de valores literários. A questão do romance perseguiu-o durante anos. No Verão de 1968,

Recebo no Limoeiro uma carta cheia de generosidade do João Palma Ferreira, que me surgiu inesperadamente trabalhando já não sei em que qualidade, em Publicações Europa-América. Prometia-me apoio sólido, decisivo para a minha reintegração na Sociedade. E foi assim: encontrámo-nos no Cá Fora, meses depois, numa esplanada que havia ao fundo da Duque de Loulé, com a estátua do Camilo a olhar para nós, ríspida

---

<sup>1330</sup> Luiz Pacheco, «Responso Fim-de-Ano», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 30 de Dezembro de 1976, p. I.

<sup>1331</sup> Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire...*

testemunha e nada auspiciosa. O Palma Ferreira vinha transbordante de projectos, queria matar-me com tanto trabalho. Além de dois empregos, anunciava já, para já! uma edição na Europa-América. «Um livro seu, é urgente seja o que for, talvez romance». E acrescentava, totalmente eufórico: «Fazem-se três mil exemplares, aquilo vende-se como carapaus!»

Saí da entrevista derreado. Para quem vinha de fazer turismo entre cadastrados, tarefas como estas: jogar dominó, enfiar molas de roupa (uns brinquedos em plástico, nunca aderi), escrever um romance não estaria nos meus projectos imediatos. Nem nada. E recordei que, anos antes, nas Caldas da Rainha, Vergílio Ferreira me soprara sugestão idêntica: «Faça um romance, homem!» E que eu lhe respondera na consciência das minhas nulas possibilidades: «Mestre, não sei.» E ainda não sei. E calculo: nunca virei a saber.<sup>1332</sup>

A importância do romance na hierarquia dos valores literários era tal que até a companheira, Maria Irene, lho fazia ver: «“Ah! Tu é que tinhas razão, Irene. Neste país só ganha o seu estatuto de escritor quem escrever romances. Entrega-se um livro de crónicas e espera-se um romance?! Também não me faltou a pedrada: não sabe fazer romance.”»<sup>1333</sup> Pacheco tentou, efectivamente, escrever um romance e mais do que uma vez. O primeiro intitulava-se *A Enorme Repulsa*, que nunca acabou mas que incluía textos que depois incluiu em *Exercícios de Estilo*: «O Teodolito», «It Missa Est», «Conversa de Três» e «O Segundo da Esquerda». Numa das suas cartas, Virgílio Martinho dava conta da existência desse projecto de romance, depois de agradecer o envio de «O Cachecol do Artista» pedia-lhe: «que arranjes forças para a Enorme Repulsa».<sup>1334</sup> A segunda tentativa foi um romance chamado *Os Relógios*, que se perdeu numa pensão do Porto: «Tinha uns sacos na Pensão Divino Sol, na Travessa de Passos Manuel, quase diante do TEP; com um original, esboço, falhado romance *Os Relógios*, e mais livralhadas. Os ratos comeram, disse-me a galega, cuja filha era um divino raio de luz. A literatura nacional ganhou muito, menos trampa em livro.»<sup>1335</sup> Houve outras tentativas, textos que se perderam, como *A Corrida* (novela ou romance, só escreveu o primeiro capítulo ou andamento, teria quatro), *Recordando Com Raiva* (romance com três partes), *Os grilos na varanda* (romance ou novela). A sua incapacidade de acabar um romance devia-se, pelo menos parcialmente, às condições de vida, que nunca lhe proporcionaram um ambiente propício. De facto, desde que se demitira, em Julho de 1959, Pacheco foi sucessivamente pai, andou fugido à polícia, deambulou pelo país,

---

<sup>1332</sup> Luiz Pacheco, «À venda como carapaus», *isto de estar vivo...*, pp. 83-84.

<sup>1333</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 10 de Julho de 1993 (inédito, dactilografado, arquivo da família).

<sup>1334</sup> Carta de Virgílio Martinho, s/l e s/d, em Luiz Pacheco, *Pacheco versus...*, p. 81.

<sup>1335</sup> Luiz Pacheco, «Atenção, tradutores», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 20 de Maio de 1982, p. II.

esteve preso no Limoeiro, mudou várias vezes de casa, Setúbal, Almoinha – um período de enormes dificuldades, com a família a alimentar-se de caracóis e chicharros –, envolveu-se com Maria Irene, que também engravidou, teve de fugir novamente, primeiro para Setúbal depois para as Caldas da Rainha. Pacheco percebeu que com aquela vida não lhe seria possível escrever um romance, em várias ocasiões o confessou: «Não tenho um único romance. Nunca fui capaz. Isso exigia-me uma disciplina e uma disponibilidade que nunca tive. (...) só tenho uma mão-cheia de textos soltos»;<sup>1336</sup> «o romance exige um ambiente calmo, disciplina de trabalho – suponho eu –, exige tempo em continuidade, coisas que nunca tive na vida»;<sup>1337</sup>

*não sei. Precisamente: não sei!* foi a resposta singela e sincera que dei ao Vergílio Ferreira quando me indagou, solícito, quase paternal, por que é que eu não escrevia romances, como se tal fosse um objectivo vital, não era (para mim). Algumas vezes pensei nisso, escrevi linhas, poucas páginas. O género requer uma persistência (além doutros dotes), um meio calmo, uma atenção que raramente me foram propícias. E uma técnica. Viu-se o Tchekov, tão exímio contista, incapaz de elaborar um romance, nem era nada fácil, perante os monstros contemporâneos: Tolstoi, Dostoiévski, para já não falar de Gogol ou Turguenev. Perante obras colossais como as daqueles dois, era muito difícil ombrear, imitar, fazer diferente em óptimo (casos do Fialho e do Brandão perante o nosso Eça).<sup>1338</sup>

Pacheco adaptou a escrita às suas condições de possibilidade – tal como a condição literária de Kafka, com uma profissão como jurista numa companhia de seguros que lhe consumia 80 por cento do seu tempo, influenciou a opção pelos contos e pequenas novelas<sup>1339</sup> –, ajuda a explicar a escolha de textos curtos. A sua vida instável e, em determinadas fases, boémia, pouco ascética, terá sido uma das razões porque privilegiou géneros fragmentários como as pequenas memórias e a diarística. Mais do que resultado da concorrência no campo ou de uma tomada de posição estratégica, a escrita de Pacheco esteve dependente de condições sociais que iam muito além das questões meramente literárias. Assim, a sua obra como escritor, pelo menos a que está editada, não é muito extensa, quase caberia dentro de uma caixa de sapatos. É uma escrita fragmentária, composta de textos breves, que raras vezes ultrapassam meia dúzia de páginas ou que pertencem a géneros, por natureza, autobiográficos e fragmentários: a epistolografia, o diário, a confissão instantânea. Portanto, o seu tipo de escrita não é independente das disposições construídas socialmente.

<sup>1336</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 161.

<sup>1337</sup> Luiz Pacheco, *O uivo do coiote...*, p. 27.

<sup>1338</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 17 de Dezembro de 1993 (inédito, dactilografado, arquivo da família).

<sup>1339</sup> Bernard Lahire, *Franz Kafka...*

O que é que conduz um indivíduo a escrever a sua autobiografia e a testemunhar o seu passado? O que é que pode impelir uma pessoa a escrever sobre si próprio, mesmo contra a sensação de ser pretensioso, arrogante, narcisista? O que é que se viveu para se sentir digno de contar a sua vida? Em que estado da sua experiência social considerou interessante contar-se a si próprio? A formação familiar ou escolar terão ajudado a desencadear um desejo imperioso de escrever sobre si próprio? Que condições individuais e colectivas autorizam uma pessoa a escrever a sua vida? De que forma utilizou a literatura para exprimir as suas experiências?

No caso de Pacheco, houve uma conjugação de circunstâncias que nos permitem perceber a sua opção pela autobiografia. Em primeiro lugar, o exemplo colhido em casa dos pais, nomeadamente o livro com a história da família iniciado pelo tio Mário Pacheco e continuado pelo pai: «O livro foi feito, começado pelo meu tio [...]. Toda a parte de investigação, certidões, é obra paciente, creio, e chata dele. Foi uma tineta. Mas não prejudicou ninguém. O meu Pai actualizou, conforme lhe convinha.»<sup>1340</sup> Um gosto que adquiriu em novo e que manteve intacto ao longo de toda a sua vida, como confessou no seu *Diário Selvagem*: «desde muito novo tive propensão para ler coisas de vidas, principalmente de escritores. Biografias, diários, confissões, memórias, relatos verídicos: uma barreira contra a fantasia, um apelo à realidade das coisas e dos seres».<sup>1341</sup>

Outra razão que o terá levado a privilegiar o género autobiográfico foi a consciência de que tinha uma vida digna de ser contada, a sensação de que o seu destino era excepcional, singular, quase único:

Se eu tive um destino singular, na modéstia que todos temos *um único*, original e nosso, muito nosso e apenas isso, mas repito: se, em comparação com muita da gente que me rodeia, lhe posso ainda, aqui comigo e nas histórias lendárias ou veras que de mim contam (algumas tenho ouvido, espantado sem acreditar; doutras nem já me lembrava mas foram mesmo), esse meu destino, é *singular*, porque será? Interrogo(-me) e não sou capaz, não lhe (me) sei responder. A doença em pequeno? a devoradora leitura, alargando uma imaginação já de si exagerada, neurótica? uma degenerescência familiar de que fiz bastante para me salvaguardar, procurando outros rumos, novos projectos, caras felizes? um acentuado pendor para a contradição ou atenção crítica que começa no querer ver *como é*, saber ouvir, ler muito e variado, e desconfiando sempre?<sup>1342</sup>

---

<sup>1340</sup> Carta enviada a Paulo Pacheco, datada de 27 de Janeiro de 1991 (inérita, sete páginas manuscritas, arquivo da família).

<sup>1341</sup> Luiz Pacheco, «Diário Selvagem», entrada de 17 de Junho de 1993, excerto publicado na revista *Periférica*, nº 8, Inverno de 2004, p. 40

<sup>1342</sup> Luiz Pacheco, *Uma admirável droga...*, pp. 10-11.

Portanto, a partir de certa altura, depois de perceber que não era capaz de escrever um romance, Pacheco percebeu que a sua experiência ou percurso de vida tinham algo de excepcional e que lhe podiam proporcionar, directamente, a matéria da sua escrita: «eu acho que se tivesse andado de avião, e feito viagens ao estrangeiro tinha uma dimensão do mundo muito mais rica do que a que tenho. Mas também eu fui lá abaixo, à cadeia, fui ao asilo, fui ao hospital, estive nos malucos, por causa do álcool, internado».<sup>1343</sup> Tanto que podia ser visto quase como um substituto do romance, permitindo-lhe compensar essa sua incapacidade: «Que a minha vida é um romance o dia e noite, acordado, bêbado, a dormir sonhando, eu o sei melhor que ninguém» ou «Pena que este *Diário* não possa ser mais frequente, mais diário... porque se a minha vida é um romance isto daria, involuntariamente embora e tendo-me como único cúmplice leitor, um romance. O romance-verdade, feito de instantâneos ao vivo».<sup>1344</sup>

De facto, Pacheco olhava para a sua vida como um romance, pensava que caso conseguisse transpor para o papel, directamente, naturalmente, a sua experiência vital o resultado seria um romance ou algo aproximado, mas cuja intenção era que fosse exemplar, para o melhor e para o pior:

Para fazer da minha vida um romance? ou uma série de textos insólitos que, por simples aglomeração, ergam uma vivência singular, sem veleidades de metáforas, comparações, esquisitices da burocracia literata rotineira? Creio que sim. E sublinhar em cada um o aspecto grotesco a que me reduziram, conduziram (até aqui, no Barro: vir meter-me na Tribo dos Cospe-Cospe para sobreviver à fome e ao catarro), transformaram. Quase aniquilaram. Ao contrário de quase todos os escribas, estou farto de levar porrada da Vida. Era tempo de virar isso a meu favor. Como?! escrevendo tal-qual. A verdade é que assusta e empolga as pessoas. Não assisti às coisas tremendas que o Malaparte descreve [no romance *Kaputt*, que Pacheco estava a ler nesta época]; mas assisti e meti-me noutras, caseiras e mesquinhas, mas fora do habitual.

É tempo de gozar um bocado comigo e de mim. Porque só tenho duas saídas: essa, da jocosidade, ou da amargura. Por este caminho, ninguém vem atrás de mim, não se cativa pela choradeira mas pelo humor. Partes gagas, como a do meu casamento no Limoeiro, a aventura no Mucifal, proezas nas Caldas, as negas a várias fodas com mulheres e, até, com rapazes (o Zézito, de Ansião), de quando ia quase matando o meu pai, os ratos filatélicos, a denúncia da quadrilha ao Óscar, os rapazes bons e a vida louca de Massamá, a Fátima e a Irene, o Rodinhas, é um carrossel de gente e de eventos de que poucos se podem orgulhar no Disparate. A vida com a Kalmeirona, as figuras literárias (AS VACAS, tipo Cesariny, Natália, no passado e no presente, eis uma galeria à portuguesa em que não receio confronto). A ideia havia de brotar aqui, na miséria suja da Tribo dos Cospe Cospe.

E isso ainda é o folclore, o anedótico. O principal é a força íntima, a minha força, que me levou a casar no Limoeiro como me trouxe agora ao Barro. A força e/ou a fraqueza.

<sup>1343</sup> Luiz Pacheco, *O uivo do coito...*, p. 105.

<sup>1344</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, pp. 41, 138-140.

O que terá de ser levado a rir. Senão, é uma série infindável de «Tomas!» para os outros que me rodeiam, para a Sociedade. Vítima (e carrasco; como eu fui carrasco com a Irene, o Paulocas!) mas a rir e risível. No fundo dos fundos, uma MORALIDADE e a sua opção consciente ou irreprimível.<sup>1345</sup>

Foi assim que, principalmente a partir de 1970, quando começou a escrever um diário (que manteve até à década de 1990), a sua obra passou a ter como objectivo representar a mais estrita singularidade da sua vida, marcada por um quotidiano original e específico, que não se parecia a nenhum outra e que, por isso mesmo, segundo ele, merecia a pena ser observada enquanto tal. Era essa sua vida que lhe permitiria atingir a singularidade e originalidade exigível a todo o artista:

O pior ainda não é o literário, é o humano. Na verdade, os créditos do Pessoa perante a posteridade eram apenas literários e em super-força e grandeza. Os meus quero-os humanos porque a posteridade merece-se ou não por obras e não apenas as literárias mas as humanas. E eu tento que sejam estas a fazerem-no.<sup>1346</sup>

Desde logo, a sua vida era o testemunho de uma luta individual contra o regime salazarista e um exemplo dos sofrimentos que acometiam quem escolhia dedicar-se exclusivamente à escrita (a dor, como se sabe, torna a escrita de si e sobre si concebível aos olhos dos outros). Depois, o seu sacrifício, que repetidamente descreveu nos seus textos, era a prova de que a sua convicção era firme e definitiva. Podemos dizer assim que Pacheco não é apenas definido por aquilo que conta, mas também pelo facto em si de o contar, um factor mais da sua trajectória vital (logo, além do relato de uma trajectória, a autobiografia deve ser vista também como um momento de uma trajectória).<sup>1347</sup> Que tivessem existido algumas condições ou circunstâncias que ajudam a perceber uma escrita centrada em textos autobiográficos não quer dizer que ela não obedecesse igualmente a um desejo de compreender a sua própria biografia, de tentar ordenar, de forma significativa, os acontecimentos da sua vida e de expressar os seus problemas.

Aparentemente, foi isso que o levou a conceber a literatura como uma espécie de auto-análise e de acto libertador, como um instrumento para se libertar de um certo número de obsessões, de problemas e de contradições que a sua existência social o

---

<sup>1345</sup> Luiz Pacheco, *Diário* (escrito em 1982 no Sanatório do Barro, inédito, manuscrito, arquivo da família).

<sup>1346</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 104.

<sup>1347</sup> Bernard Lahire, *L'Esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2007, p. 169.



conduziu a viver. Nesse sentido, nos seus textos pode observar-se, era o próprio quem o dizia, «a formação de um indivíduo».<sup>1348</sup>

Esse seu projecto obrigava-o, segundo ele, a uma lisura de linguagem que coincidissem fielmente com o seu pensamento mais íntimo, sem evasivas, sem manobras de diversão, sem ambiguidades de estilo:

Chegado aqui, e já me alonguei demasiado, é de calcular que tenhas percebido o meu intento: nada te ocultar, deixar que penetres em mim, na minha ímpar, sólida, corrupta intimidade mas sem que te tornes meu familiar [...]. Não és meu familiar, nem ora nem nunca. Mas só um espectador, ouvinte, leitor do que me apetece mostrar, dizer, *registrar*. Ao acaso; por liames inconfessos. A meu bel-prazer e, também, a meu contragosto. Episódios, mui poucos, Limados, Estilizados. Nus.

E em todos verás sempre o mesmo: a minha vida. Qualquer vidinha de qualquer um é *Uma Admirável Droga*. Não voltará a repetir-se nunca com mais ninguém. Não se confundirá com outra, entre biliões e biliões, há milhares de anos, como nos que vierem. Apenas um lugar, uma fórmula e um espectáculo para cada qual. [...] A Vida é sonho? nem tanto. Inventamos nada; passámos com o devaneio que éramos duradouros e podemos parar logo mesmo ali.<sup>1349</sup>

O que era, na sua opinião, o contrário da literatura do seu tempo, em grande medida dissociada da realidade e formando um mundo autónomo de textos que remetiam para outros textos sem se relacionarem directamente com a experiência humana, que não mostravam a inter-relação entre o desenvolvimento do comportamento individual e da sociedade, onde a vida parecia dominada pela «Ideia». O mesmo se passava com a crítica, quer jornalística quer ensaística, onde o pensamento dos seus autores, quase nunca afirmado de forma directa, estava escondido por trás de bibliografias e aparatos críticos superabundantes. Este anti-intelectualismo ou desprezo pela literatice, iniciado por Rimbaud e continuado pelos surrealistas e dadaístas, estava intrinsecamente ligado ao seu projecto literário e humano de dizer tudo, nua e cruamente, inclusive o que há de mais terrível dentro de nós, sem eufemismos nem artificialismos. Ele, ao contrário de quase todos os seus contemporâneos, iria contar toda a verdade sobre a sua vida: «Nunca Zé Gomes [Ferreira] se dispôs a dizer *tudo* de si próprio, como Montaigne.»<sup>1350</sup>

E era assim, sem papas na língua, que se via a si próprio: «a sinceridade que geralmente uso»<sup>1351</sup> ou «esta minha desagradável mania de dizer o que penso».<sup>1352</sup>

<sup>1348</sup> Luiz Pacheco, *O uivo do coitote...*, p. 107.

<sup>1349</sup> Luiz Pacheco, *Uma admirável droga...*, pp. 18-19.

<sup>1350</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem...*

<sup>1351</sup> Luiz Pacheco, *Literatura Comestível...*, p. 159.

Pacheco queria contar com naturalidade e verdade o que se passava na sua vida, pretendia anular nos seus textos aquela luta típica entre a vontade de confissão e a vergonha de expor os segredos mais íntimos, as suas mais feias intimidades. Esta espécie de «heroísmo da sinceridade» – a sinceridade e a honestidade são altamente valorizadas pela sociedade, pelo que têm de corajoso – Pacheco parece ter aprendido na leitura que fez de *Viagem ao fim da noite*, de Louis-Ferdinand Céline. No Verão de 1963, Pacheco publicou na página literária do *Correio do Ribatejo*, intitulada «Portas do Sol», o texto «Lendo e relendo Céline» (depois incluído em *Crítica de Circunstância*), que começava com uma citação do livro: «Só ficaremos de todo tranquilos quando tudo tiver sido dito, dito duma vez para sempre; só então tudo estará em silêncio, ninguém mais terá medo de se calar».<sup>1353</sup> Pacheco encontrava no romance de Céline (considerado um dos grandes «escritores malditos» do século XX) uma «lição que o leitor de romances portugueses decerto gostaria de ver adoptada mais vezes e mais vezes conseguida pelos nossos ficcionistas. Lição árdua, ninguém o duvida; implicando uma coragem firme, uma lucidez sem peias [...]».<sup>1354</sup> Se em Portugal não havia romances como aquele isso devia-se ao contexto político, mas sobretudo ao convencionalismo e pouca originalidade da nossa literatura, vazia de conteúdo humano, mera literatice. Pelo contrário, a literatura de Céline era uma literatura

*de expressão*, de auto-defesa e imposição pessoal. Por isso mesmo, deliberadamente ofensiva e indiscreta. Provocadora e truculenta. Era uma «resposta» a um determinado condicionalismo, o momento e a legenda duma luta implacável entre o indivíduo e as forças que o dominam e o enredam nas suas fórmulas protocolares de comportamento, obrigatórias e estranguladoras do *eu-livre*, do *eu-sozinho*.

Nada que se possa comparar àquela outra literatura, a que chamarei *de convenção*, que outra coisa não significa que uma ajuizada, interessada acomodação a valores alheios, a mentores apostados em conservá-la num perpétuo, desprevenido estado de inofensividade; que outra coisa não é que uma habilidosa arte de distrair o leitor, uma literatura na barriga e para a barriga – de quem escreve, de quem edita, de quem critica, de quem a felicita e premeia, no triste jogo da engrenagem literária [...].

O que há de terrível dentro de nós, de subterrâneo, de monstruoso, também pode e deve ser dito; e logo que o seja, *seja dito*, deixa de ser terrível, é assimilado por qualquer zona do conhecimento humano, explicado, classificado, organizado, depurado, sublimado... Esta lição, com que Freud enriqueceu nos princípios deste século a teoria do homem, Céline retoma-a por conta própria (e não apenas no seu aspecto de purgação catártica, mas como desafio e ofensa, fundamentalmente) para soltar cá para fora os seus monstros interiores, abomináveis, suando traição por todos os poros [...].

---

<sup>1352</sup> Carta enviada a Manuel de Lima, datada de 24 de Junho, em Luiz Pacheco, *Pacheco versus...*, p. 165.

<sup>1353</sup> Luiz Pacheco, «Lendo e relendo Céline», em *Crítica de Circunstância...*, p. 85.

<sup>1354</sup> *Idem*.

E esta coragem de dizer tudo (que vamos depois encontrar em Genet, outro «réprobo», numa sociedade de consciência mitigada ou e mistificada) [...] faz do livro de Céline [...] um documento importante para a revelação e compreensão do homem concentracionário dos nossos dias.<sup>1355</sup>

Pelo que dissemos antes, percebe-se que esta influência de Céline existiu porque Pacheco estava predisposto a ser influenciado por ele, porque os temas, ideias e procedimentos literários do escritor francês – apesar de por razões muito diferentes, também Céline estivera preso e fora perseguido – lhe diziam alguma coisa sobre a sua própria situação. Como defende Lahire, a influência ou atracção de certos livros só ocorre se as pessoas possuírem disposições e tipos de experiência que as tornam sensíveis ao conteúdo desses livros (e indiferentes a outros). Para se perceber a influência ou a inspiração de certas obras ou autores numa escrita é importante, pois, estabelecer ligações entre as experiências de quem influencia e de quem se sente influenciado, ou entre as experiências relatadas num livro e as experiências daquele que, lendo-as, as assimilou.

A vontade de ruptura de Pacheco, que passava por entrar em choque com o regime, com o meio literário e, em geral, com as normas sociais, através de uma autenticidade absoluta que visava esfumar as fronteiras do literário, fazia parte dos procedimentos artísticos, onde o mais valorizado é a singularidade. Daí que Pacheco insistisse tantas vezes em certas imagens, como já vimos antes, que o apresentavam como uma pessoa autónoma por completo, que não apenas é diferente como também totalmente independente delas: em «A Velha Casa é «um vadio dum gato», alguém que saiu «pelos campos fora, correndo parando dormindo por ruas e escadas, portas e telhados, descera andara perdera-se é possível, vadiara feliz ou infeliz – como um gato»;<sup>1356</sup> em «Comunidade» descrevia-se como um «maltês que não sabe para onde o destino o manda»;<sup>1357</sup> em «O caso das criancinhas desaparecidas» via-se como um «Cão sem dono. É assim: não gosto que me mandem. É cá uma birra minha».<sup>1358</sup> Esta imagem do «cão sem dono» Pacheco usou-a repetidamente: «sou cão sem coleira»,<sup>1359</sup> sou

---

<sup>1355</sup> *Idem*, pp. 86-88.

<sup>1356</sup> Luiz Pacheco, «A Velha Casa», em *Exercícios de Estilo...*, p. 39.

<sup>1357</sup> Luiz Pacheco, «Comunidade», *idem*, p. 118.

<sup>1358</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», *idem*, p. 172

<sup>1359</sup> Luiz Pacheco, «Então, como é?», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 29 de Julho de 1976, p. V.

«como os rafeiros vagabundos, sem coleira, destes que não conhecem dono (nem querem)»<sup>1360</sup> ou «cães sem dono como eu».<sup>1361</sup>

Imagens que evocavam também o seu impulso da vida errante e do nomadismo, da fuga, da nostalgia da aventura, da pureza da liberdade e dos começos. Por um lado, a vida errante expressa a revolta contra a ordem estabelecida (como por exemplo no mito do cavaleiro andante), por outro lado, o nómada é aquele que, pela sua vida pouco domesticada, injecta sangue novo num corpo social lânguido e demasiado amolecido pelo bem-estar e pela segurança. Não é por acaso que Pacheco se referia tantas vezes à sua família como «a Tribo» e que o texto «Comunidade», entre outras coisas, evoque a relação entre a vida errante e o ideal comunitário. Alguns exemplos: em final de 1965, Pacheco enviou a todos os compradores de «O Cachecol do Artista» uma circular impressa em papel de embrulho que dizia: «Luiz Pacheco e a sua Pequena Tribo (Maria Irene, Adelina Maria, Paulo Eduardo (o Paulocas), Maria Eugénia (a Geninha) e Jorge Manuel (o Jorginho), agora em amena vilegiatura, querem agradecer a todos quantos contribuíram para a sua sobrevivência no ano de 1965 com as suas dádivas para o Cachecol do Artista, emprestando ou fiando e muito principalmente acarinhando, que nem só de pão e bacalhau vive o homem»;<sup>1362</sup> «Aqui, a Tribo [...] é uma comunidade bastante frágil, quase indefesa»;<sup>1363</sup> «A minha ideia oculta era passar o tempo em viagens com a Tribo»;<sup>1364</sup> de resto, nas cartas e textos de Pacheco são recorrentes expressões como «rodeado pela Tribo», «falo por mim e pela Tribo», «a sobrevivência da Tribo», quando nascia um filho era a «chegada dum novo membro da Tribo», etc.

A ideia de ter um futuro burguês, uma actividade qualquer que não fosse escrever, atormentava Luiz Pacheco, como aliás fica bem patente na sua correspondência.<sup>1365</sup> Para ele, dedicar-se inteiramente à escrita era a única forma de conseguir criar uma literatura autêntica e original. Demitir-se representava, portanto, libertar-se dos condicionamentos que pesavam sobre essa vontade. Mas também despedir-se de todo o tipo de segurança, iniciando uma luta para ser independente

---

<sup>1360</sup> Luiz Pacheco, *Literatura Comestível...*, p. 61.

<sup>1361</sup> Luiz Pacheco, «O caso da carteira OVNI», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 2 de Abril de 1981, p. III.

<sup>1362</sup> Luiz Pacheco, circular impressa de agradecimento pela compra de «O Cachecol do Artista», em João B. Serra, *Continuação...*, p. 223.

<sup>1363</sup> Carta enviada a António José Forte, datada de 21 de Maio de 1965, em Luiz Pacheco, *Pacheco versus...*, p. 154.

<sup>1364</sup> Carta enviada a António José Forte, datada de madrugada de 14 de Julho de 1965, em Luiz Pacheco, *Pacheco versus...*, p. 167.

<sup>1365</sup> Por exemplo, em Luiz Pacheco, *Cartas na Mesa*, Lisboa, Editorial Escritor, 1996.

vivendo da escrita (um dos assuntos que se repete na sua obra). Luta que se afigurava bastante difícil, já que com as ainda elevadas taxas de analfabetismo que existiam em Portugal na década de 1950, juntamente com a importante percentagem de população rural com pouco acesso aos centros urbanos, onde se concentravam os bens culturais, a relativa pobreza das classes médias, bem como a política restritiva da censura, que retirava dinamismo ao mercado editorial, tudo isso fazia com que o público leitor não tivesse magnitude suficiente para um escritor viver dos direitos de autor (uma das únicas exceções, naquela época, foi Ferreira de Castro, graças ao sucesso de *A Selva*).

À esmagadora maioria dos escritores não lhes restava outra alternativa para assegurar rendimentos suficientes que o pluri-emprego. Genericamente, quem não possuísse fortuna pessoal ou de família, via-se obrigado a assegurar um emprego, como médico, advogado, professor, funcionário público, de forma a independentizar-se do mercado, caso contrário dificilmente se atreveria a seguir, em exclusividade, uma carreira tão insegura e incerta como a da escrita:

Mas nessa altura a discussão era acerca da vantagem da segunda profissão: médico, professor, advogado. Só que a segunda profissão não era a segunda, mas a primeira, porque era dela que eles viviam. E vivem. Não se esqueça que o Mário de Carvalho ainda tem o cartório e é daí que o gajo tira o bago. Depois, os livros são para aumentar a conta do IRS. Até 1960, havia em Portugal dois escritores que viviam exclusivamente da pena: o Mário Domingues, um mulato, pai do pintor António Domingues, e o Aquilino Ribeiro... Só havia esses dois escritores profissionais. De resto, o Torga era médico, o Vergílio Ferreira era professor de liceu, o Namora era médico.<sup>1366</sup>

De resto, era o facto da maioria dos escritores viver dessa chamada «segunda profissão»<sup>1367</sup> que retirava força a uma entidade como a Associação Portuguesa de Escritores – «não se assustem!, nem é um partido nem somos muitos: aí uns trezentos a quatrocentos e, *vivendo apenas daquilo que escrevem*, que se saiba, eu, o presidente e mais meia dúzia»<sup>1368</sup> – e que obstava à criação de um sindicato, que seria muito mais eficaz, na sua opinião:

Não encaremos a hipótese da chamada «segunda profissão» para um escriba profissional, pois é eufemismo enganador: a «segunda profissão» trata-se, afinal, da «primeira», aquela donde o escritor retira a grossa talhada dos seus proventos mensais assegurados, regalias no campo da Previdência, reforma, férias, broas pelo Natal, diuturnidades, sei lá! O que lhe permite alardear um certo desinteresse, uma altivez despeitosa, às quais naturalmente corresponde uma notória moleza (porque não precisa:

<sup>1366</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 110.

<sup>1367</sup> Sobre a questão da «segunda profissão», expressão equívoca porque se trata quase sempre da primeira ocupação, tanto do ponto de vista económico como do ponto de vista do tempo a ela dedicado veja-se Bernard Lahire, *La Condition littéraire...*

<sup>1368</sup> Luiz Pacheco, «Firme e Vigilante», *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 24.

não vive daquilo que escrevinha em horas de lazer) na defesa dos seus direitos autorais, e serão estes, os que escrevem por *hobby* e se publicam *de borla*, para seu gozo umbilical ou familiar, provinciano ou vaidadezinhas irritantes, os piores contrapesos a qualquer projecto de um organismo de classe actuante [...].<sup>1369</sup>

Quando se demitiu da Inspeção dos Espectáculos Pacheco estava decidido a ser um escritor profissional, a dedicar a sua vida à literatura, a levar uma existência literária, a fazer da escrita o motor quase exclusivo da sua existência, o investimento central das suas energias. Em Novembro de 1965, numa carta enviada a António José Forte, dizia:

Depois há a segunda-profissão, que muitas vezes se torna obcecante a ponto de passar a primeira e até única; tive a experiência disso, de 1945 a 1959, na Inspeção dos Espectáculos: não se produz por dinheiro, porque há o suficiente; por outro lado não há tempo suficiente, ou na altura devida em que nos apetece é suficiente; a seguir consome-se o resto do tempo a pensar nisso e a beber para não pensar nisso (foi o que me aconteceu, também, nesses 14 anos); finalmente há o método mais atroz, mas que ainda assim leva a produzir alguma coisa, que foi o que tomei depois.<sup>1370</sup>

Pacheco fazia questão de lembrar que era um dos únicos escritores que vivia exclusivamente da sua produção literária (e actividades afins, tradução, revisão literária ou tipográfica, colaboração avulso na imprensa): «Somos quantos os escritores ou escribas (meu caso) profissionais em Portugal? Dois, três? Ferreira de Castro, Mário Domingues e... eu? vivendo exclusivamente da pena?...»,<sup>1371</sup> «dada a minha actividade de escritor profissional declarada em auto na esquadra (e sempre, e em toda a parte, não sem um certo orgulho meu e muito espanto alheio – se somos tão poucos!)»,<sup>1372</sup> «a minha prosa é profissional. Não faço outra coisa nem quero e não saberia tão bem. Mal ou bem, bolinando ferozmente, crudamente, sem olhar a quem feria (martelava? matava?), realizei-me. Levei, a bom recato, a minha *Carta a Garcia*, fui o Miguel Strogoff nestas sibérias de pasmaceira e rotina que são Lisboa e o mais. E tão-pouco mudei de ideias. Fiquei parecido».<sup>1373</sup>

Na realidade, a chamada segunda profissão tinha os seus inconvenientes, diminuía o escritor, retirava-lhe o impriscindível à vontade para se pronunciar rigorosamente como é, lutando pela sua verdade, sem silêncios nem falsos respeitos: «O Vergílio Ferreira, por exemplo, que era professor de liceu, não podia estar a fazer coisas

<sup>1369</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – I...*, p. 93.

<sup>1370</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para António José Forte, datada de 15 de Novembro, em Luiz Pacheco, *Pacheco versus...*, p. 218.

<sup>1371</sup> Luiz Pacheco, «O que é um escritor maldito?», *Literatura Comestível...*, p. 22.

<sup>1372</sup> Luiz Pacheco, «Carta a Solnado», *Textos de Guerrilha – I...*, p. 23.

<sup>1373</sup> Luiz Pacheco, «Carta a Gonelha», *Textos de Guerrilha – I...*, p. 114-115.

a sério sem pensar nas limitações do seu próprio estatuto profissional, da tal chamada segunda profissão.»<sup>1374</sup> A esses, Pacheco chamava «escritores sonegados» ou «homens divididos», divididos entre o desejo de criação artística e «uma outra carreira ou função ou debilidades de amochar perante as exigências da vida doméstica, os caprichos de um ser adorado e outras contingências do quotidiano».<sup>1375</sup>

Um «homem dividido vale por dois»?<sup>1376</sup> Esta questão teve origem numa luta que Pacheco travou com o dramaturgo, poeta e engenheiro agrónomo Jaime Salazar Sampaio. Era um bom engenheiro e um bom dramaturgo, mas nunca ganhou coragem para abandonar o emprego e dedicar-se apenas à escrita. Em resultado disso, segundo Pacheco, não se realizou capazmente em nenhuma das duas áreas, não iria deixar nome nem como engenheiro nem como dramaturgo. E assim, regra geral, a resposta àquela pergunta é: um homem dividido não vale por dois. Porque a outra profissão tende a impedir ou mesmo esmagar a realização plena dessas pretensões ou veleidades artísticas. Conhecedores das condições de vida de Pacheco, muitos amigos censuravam-no e aconselhavam-no a arranjar um emprego, porém,

esqueciam-se com certeza que um quarto de hora antes se tinham estado a lastimar do *seu emprego* – dos *compromissos, engrenagens*, desvirtualidades, perdas de tempo e de inteligência, baixezas e asneiras a que esse emprego os conduzia, sem remédio. Sem remédio? este estava à vista: era desempregarem-se, *libertarem-se* (do emprego) usando truques engenhosos e *arriscando-se no futuro*. Ora, com tantas e tão continuadas choradeiras, era isto que esses tais amigos não faziam. [...] E se há gente desgostosa e desgostante é esta, incapaz de acertar a relojoaria própria, acorrentada à sua duplicidade, ambígua, ziguezagueante, desnorreada, aos encontrões aos outros.<sup>1377</sup>

Por isso, «quando me vêm dizer: estou desempregado. Eu dou logo os parabéns!»<sup>1378</sup>

O profissionalismo implica uma paixão exclusiva, uma prática da escrita continuada e persistente. E uma capacidade invulgar de sacrifício, já que em Portugal essa escolha leva a uma vida de angústias financeiras, quando não mesmo à pobreza. Ele que o dissesse. À sua mesa nem sempre havia que comer, nunca teve casa própria, viveu em quartos reles de pensões obscuras, de onde foi expulso algumas vezes porque não pagava e onde não passava muito tempo, de tal forma que por vezes se torna difícil

<sup>1374</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 111.

<sup>1375</sup> Luiz Pacheco, *Prazo de Validade...*, pp. 30-32.

<sup>1376</sup> Na década de 1980, quando vivia na Estrela, em Lisboa, Pacheco fez uma edição de seis ou sete exemplares, em fotocópias, de um texto intitulado «Um homem dividido vale por dois?». Jaime Salazar Sampaio foi uma das pessoas a quem deu esse texto.

<sup>1377</sup> Luiz Pacheco, «O Homem que Calculava», *Exercícios de Estilo...*, p. 19.

<sup>1378</sup> Luiz Pacheco citado em Sarah Adamopoulos..., p. 37.

dar nota exacta das suas residências e mudanças, chegou mesmo a não ter sítio para dormir e viu-se obrigado a vaguear pelas ruas até descobrir um vão de escada onde pernoitar. Nas Caldas da Rainha, ou depois em Massamá, principalmente, viu-se na mais «áspera necessidade», sofreu algumas das experiências mais degradantes da sua vida. Carregado de dívidas, com a despesa nua, sem um tostão para pagar água, luz, gás, a renda – «tive de mandar o puto partir o mealheiro, que tinha 16\$80»<sup>1379</sup> – recorreu inúmeras vezes ao prego, onde deixava livros, máquinas de escrever, a telefonia, andou porquíssimo, viveu de ajudas, de empréstimos, de fiados, borlas, as roupas eram oferecidas – «tirando cuecas, lenços e meias, dão-me tudo»<sup>1380</sup> –, pediu comida, pediu trabalho, pediu esmola. De tudo isso deu-nos amplamente notícia nos seus textos, retratou-se na miséria, tornou-a objecto da sua escrita, expôs e intelectualizou, digamos assim, a miséria, a fome. Às vezes com raiva, outras com aquela indiferença às comodidades e às privações que se espera dos grandes heróis ou santos. Se aguentava a miséria, de que dizia não gostar, ninguém gosta, era porque a literatura tinha sido a sua opção e a sua prioridade. A escrita não é uma carreira, é um «tapete sangrento», «quando se escreve lá vai sangue nosso a correr».<sup>1381</sup>

A sua relação com esse dia-a-dia de apuros económicos era, porém, ambígua ou mesmo contraditória. Por vezes, considerava que a pobreza e as dificuldades eram uma grande alavanca, ao contrário da «disponibilidade económica», que retirava vontade de escrever: «o subsídio e a reforma são castradores, porque dão a chamada disponibilidade económica. Por que é que vou escrever para aqui e para acolá, para ganhar um conto ou dois, quando tenho por mês que chegue para a minha vida? Não faço. São as tais vantagens inibidoras. Porque escrever por necessidade dá para escrever muita asneira, mas também dá para escrever coisas boas, de repente sai coisa séria».<sup>1382</sup> Outras vezes, nas piores crises de dinheiro, dizia: «A necessidade é o motor-mor, o super. Isto parece confirmar a tese de que assim é que estou bem e produzo, apertado pela fome, desvitaminado, escrevendo sentado no penico, na merda, no frio. É MENTIRA. E a tese é cómoda só para os outros. Dirás: “mas se não fosse isso naturalmente não tinhas escrito nada do que fizeste, foi bom, vês”. É MENTIRA».<sup>1383</sup> Por exemplo, foi uma das razões que o impediu de escrever um romance – «Nunca tive

<sup>1379</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 52.

<sup>1380</sup> Luiz Pacheco, «Contas são contas», *Figuras, Figurantes...*, p. 117.

<sup>1381</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – I...*, pp. 123-124.

<sup>1382</sup> Luiz Pacheco, *O uivo do coiote...*, p. 88.

<sup>1383</sup> Carta a Jaime Salazar Sampaio, datada de 28 de Maio de 1966 (fragmento, arquivo da família).



um tempo livre, seguido, sem chatices, sem interrupções. Um romance requer uma certa estabilidade. Mas não estou muito preocupado com a imortalidade»<sup>1384</sup> –, situação que o terá penalizado, já que «Neste país só ganha o seu estatuto de escritor quem escrever romances. Entrega-se um livro de crónicas e espera-se um romance?! Também não me faltou a pedrada: não sabe fazer romance».<sup>1385</sup>

A sua situação, não raro próxima da indigência, era bem eloquente, aí residia a explicação para que os escritores profissionais fossem uma excepção. Os escritores portugueses, na maioria, não passavam de «curiosos, amadores, jornalistas sabujos, e semifradescos retóricos da pluma».<sup>1386</sup> O tipo de sociedade em que viviam, que não valorizava a criação artística, chegando até a desprezá-la, era a grande responsável. Bastava pensar que os artistas eram um dos grupos sociais mais desprotegidos, não beneficiando de qualquer protecção legal:

A um Amigo meu, muito íntimo, que trabalha há anos (reparem: *há anos*) e exclusivamente (leram bem? eu disse: *exclusivamente*) como escritor, perguntava-lhe outro dia o que aconteceria se, longe o agoiro!..., se lhe faltasse de repente a vista, ou o ouvido (ele é crítico musical, e dos mais excelentes, dos mais combativos): qual era o enquadramento de Previdência que lhe daria amparo, o socorria na doença, ou na invalidez, ou na velhice, até numa simples dor de dentes, em suma aquilo de que dispõe, e com todo o direito comprovativo e legislação social adequada, um servente de tipografia.<sup>1387</sup>

O condicionalismo que resultava da acção da censura – por exemplo, limitando, dificultando ou proibindo a criação de novos jornais e revistas, a formação de novas editoras –, que para muitos explicava, em grande medida, a reduzida profissionalização dos escritores – não era o único responsável (mais a mais tendo em conta a sua ineficácia). As condições económicas e sociais travavam, mais até que o enquadramento político, a possibilidade e a capacidade dos escritores viverem verdadeiramente do produto do seu trabalho. Porque para além dessa indiferença do Estado, para além dessa hostilidade da censura, havia que ter em conta o analfabetismo de grande parte da população portuguesa, das que menos lia, reduzindo à mínima expressão o mercado de potenciais leitores; no que também não ajudava a péssima qualidade dos escritores, «de que não se aguenta um capítulo sem ficarmos a rressonar ou a rir (deles)»; os «hábitos de clandestinidade do pensamento», que levavam à estagnação do meio literário; as «cumplicidades da crítica, mais ou menos a soldo, dependente, da engrenagem editorial

<sup>1384</sup> Luiz Pacheco, citado em Sarah Adamopoulos..., p. 35.

<sup>1385</sup> Luiz Pacheco, *Diário*, entrada de 15 de Junho de 1981 (inédito, arquivo da família).

<sup>1386</sup> Luiz Pacheco, «O Cachecol do Artista», em *Exercícios de Estilo*..., p. 133.

<sup>1387</sup> *Idem*.

(que, como qualquer outra indústria, tem de colocar os seus *lobbies* em lugares estratégicos), fazendo publicidade redigida por crítica a fingir de isenta ou revelando-se subitamente abaixo da dignidade e da responsabilidade do seu magistério»;<sup>1388</sup> os editores, que pagavam ninharias aos autores (ou não pagavam nada) e aos tradutores; os jornais e revistas, que ofereciam quantias irrisórias pelos artigos e resenhas. Todas essas razões explicavam porque é que aqueles que viviam unicamente dos rendimentos da escrita se contavam pelos dedos de uma mão. E daí, também, o estado de miséria a que ele chegara:

Problemas autênticos são, para a grande maioria dos nossos conterrâneos, estes que sinto cá em casa: falta de dinheiro, desrespeito pelo trabalho intelectual, *não há* para a renda, para a luz, para a praça, para uns sapatos, os filhos saem porque estão melhor com estranhos, até o cão foge cheio de larica – e já anda mais gordo! Por fim, a fêmea e o último bambino. Tudo, porquê? eu, LP, não quero trabalhar. *Trabalhar*, para esta gente, *é ter um emprego*.<sup>1389</sup>

A sociedade tem o dever de apoiar a pessoa que nasce com um dom, pagando de modo a proporcionar-lhe condições para robustecer esse talento inato, para que o artista possa estar informado e actualizado, para que possa fazer as suas experiências, «daí a longa teoria de bêbedos, loucos, tísicos, toxicómanos, miseráveis farrapos humanos que constelam, gloriosamente!, o Olimpo das Artes».<sup>1390</sup> Segundo ele, era melhor

ajudar um Artista *na dúvida* (de que venha a realizar-se em grandeza, de que prossiga a obra que se propõe) que não apoiar um Artista que fracassará, poderá fracassar, sem esse apoio. No primeiro caso, não se perde grande coisa, fez-se caridade (até porque, como é natural, geralmente apenas lhe demos do nosso supérfluo); no segundo caso... sim, aí a perda foi incalculável. Para o Artista, para nós, para a sociedade. [...] E com equívocos destes, alguns fatais, está a História da Arte bem documentada. Entre nós, o mais conhecido e motivo de maior escândalo é o Camões, *tão pobre, tão pobre que vivia de amigos*... Uma vergonha nacional.<sup>1391</sup>

Como a sociedade voltava costas aos artistas, Pacheco resolveu pedir esmola, uma das constantes, juntamente com o tema da família e dos filhos, da sua escrita. A literatura passou então a servir-lhe, também, para pedir esmola, como n' *O Cachecol do Artista, O Que é o Neo-Abjeccionismo, Porto-Lisboa a pedir esmola* e, em particular, na sua extensíssima correspondência: «Quanto a mim, considero-me o único escritor

---

<sup>1388</sup> *Idem*, pp. 134-136.

<sup>1389</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Serafim Ferreira, datada de 11 de Março de 1967, em Luiz Pacheco, *Cartas na mesa...*, pp. 74-75.

<sup>1390</sup> Luiz Pacheco, «O Cachecol do Artista», *Exercícios de Estilo...*, p. 131.

<sup>1391</sup> *Idem*, p. 132.

português vivo. A minha obra é toda epistolográfica. Cartas e mais cartas. Hoje, com esta é a terceira. Cartas a pedir, cartas a agradecer. Cartas de caridade.»<sup>1392</sup>

O primeiro texto em que Pacheco terá pedido esmola foi *O Que é o Neo-Abjeccionismo*, que foi incluído na antologia *Surreal-Abjeccion-(ismo)*, editada pela Minotauro, e que foi lida por Cesariny (o organizador) no dia 30 de Março de 1963 na Casa da Imprensa, na sessão de apresentação do livro. Quando Cesariny acabou de ler o texto do Pacheco, fez-se um silêncio na sala, tendo convidado depois os presentes, querendo, a contribuir com uma esmola para o seu autor. Sobre o livro no seu conjunto, que incluía desenhos e textos de autores surrealistas ou que o organizador considerara próximos do surrealismo, entre outros, Almada Negreiros, Manuel de Lima, Alexandre O'Neill, António Maria Lisboa, Cruzeiro Seixas, João Rodrigues, Vespeira, Mário Henrique Leiria, António José Forte, Manuel de Castro, Virgílio Martinho, considerava Cesariny que tinha como ponto comum a revolta, a irreverência, o espírito de rebeldia da obra de arte, a atitude de denúncia.<sup>1393</sup>

O texto de Pacheco, no primeiro parágrafo, dizia «Estou na cama de uma camarata, a seis paus a dormida. É asseado, mas não recebo visitas. Também não me apetece fazer visitas. A ninguém. Estou bastante só. Perdi muito. Perdi quase tudo». No entanto, «alto lá! sou um tipo livre, intensamente livre, livre até ser *libertino* (que é uma forma real e corporal de liberdade), livre até à *abjecção*, que é o resultado de querer ser livre *em português*». Depois de queixar-se de viver «no meio de gente que perdeu a *força de ser livre*» e de afirmar que para ele não quer nada, «nada. Já tudo, *tanto me faz; tanto faz*», confessa:

tenho dois filhos pequenos, o Luís José, que é o meu nome, e a Adelina Maria, que era o nome de minha Mãe. O mais velho tem 4, a pequenita dois, feitos em Fevereiro, a 8. Durmo com uma rapariga de 15 anos, grávida de sete meses, e seu que ela passa fome. É natural que alguns de vocês tenham filhos. [...] Não sei se já ouviram os vossos filhos dizerem, a sério, que estão com fome. É natural que não. Mas eu digo-lhes: é essa uma música horrível, uma música que nos entra pelos ouvidos e me endoidece. Crianças que pedem pão (pão sem literatura, ó senhores)! pão, pãozinho, pão seco ou duro, mas *pão*, senhores do surrealismo, e do abjeccionismo, e do neo-realismo e mesmo do abstraccionismo! Este mês de Março que vai acabar ou já acabou, pela primeira vez, eu ouvi os meus filhos com fome. E pela primeira vez, não tive que lhes dar. Perdi a cabeça, para lhes dar pão (ainda esta semana). Já não tenho que vender, empenhei dois cobertores, e um nem era meu. Tenho uma máquina de escrever, que é a minha charrua, e não a posso empenhar porque não a paguei; e tenho uma samarra, que no prego não

<sup>1392</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Mário Cesariny, datada de 10 de Novembro de 1965, em *Pacheco versus...*, p. 212.

<sup>1393</sup> *Jornal de Letras de Artes*, 10 de Abril de 1963, p. 6.

aceitam porque agora vai haver calor e a traça também vai ao prego... Já não tenho mais nada. Tenho pedido trabalho a amigos e a inimigos. Humilhei-me, fiz sorrisos. [...] Pedi trabalho aos meus amigos: Luís Amaro, da Portugália Editora; Rogério Fernandes, de Livros do Brasil; Artur Ramos; Eduardo Salgueiro, da Inquérito; dr. Magalhães, da Ulisseia; e Bruno da Ponte, da Minotauro, aqui presente, decerto. Alguns têm-me ajudado; mas tão devagarinho! tão pouquinho!

Sim, porque eu não faço (já agora, *na minha idade!*) todos os trabalhos que vocês querem! Só faço, já agora, coisas que sei e gosto; escrever umas larachas, traduzir o melhor que posso; mexer em livros, a vendê-los ou a fazê-los. [...] A mim, mete-me medo! Mas é uma cara de gente. E isso não é fácil.

Dizia eu: eu quero trabalhar na minha máquina, sozinho, ou rodeado da minha Tribo: os miúdos, uma mulher-criança, grávida. E, às tardes, ir passear pela Avenida Luísa Todi ou na ribeira do Sado. Acho que nem era pedir muito. E para mim, é tudo.

Já pedi trabalho a tanta gente, que já não me custa (envergonha) pedir esmola. Confesso-lhes: até já o fiz, estendi a mão à caridade pública, recebi tostões de mãos desconhecidas, de gente talvez pobre. E tenho pedido emprestado, com a convicção feita que não o poderei pagar. É assim.

Eu, para o Luiz Pacheco, repito, não quero nada, não desejo nada, não preciso nada; mas para os baminos! E para o bebé que vai nascer! Roupas; leite; um brinquedo velho... Dêem-me trabalho! Ou: dêem-me *mais* trabalho.

E para findar esta Comunicação, remato já depressa:

Peço uma esmola.<sup>1394</sup>

Mas afinal o que é o abjeccionismo, a palavra que a antologia trazia no título e que veio, no fundo, consagrar? Quem a inventou foi Pedro Oom, quando escreveu o *Manifesto Abjeccionista*, que se perdeu. À falta desse texto, resta-nos recorrer a uma entrevista que Oom deu ao *Jornal de Letras e Artes*, onde explicava o que entendia com a palavra e qual a sua ligação ao surrealismo. O abjeccionismo era, acima de tudo, uma atitude voltada para a sobrevivência e afirmação do indivíduo num meio social que coarctava o livre desenvolvimento da sua personalidade.<sup>1395</sup>

Numa sociedade como a de então – ditatorial e sem liberdades – o escritor tem apenas «como alternativas a angústia ou a abjecção». Se a escolha da primeira implica uma demissão do escritor, já a escolha da segunda significa, apesar que ele mantém «uma réstea de esperança» quanto ao destino do ser humano.<sup>1396</sup> Em suma, a posição abjeccionista depende da resposta que cada um dá à seguinte pergunta: «que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?». O abjeccionista, portanto, é aquele que, através da sua própria abjecção – por exemplo,

<sup>1394</sup> Luiz Pacheco, «O que é o neo-abjeccionismo», em *Exercícios de Estilo...*, pp. 140-141.

<sup>1395</sup> Entrevista a Pedro Oom, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 de Março de 1963, p. 15 (reproduzida em Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista...*, pp. 290-294).

<sup>1396</sup> *Idem*.

aderindo aos humilhados e ofendidos, levando a vida de um vagabundo (a vagabundagem, neste sentido, é um acto poético) ou ostentando a sua pobreza, a sua doença ou degradação –, acredita atingir uma pureza que lhe permite «sobreviver livre, possuir a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam não colaborando com elas».<sup>1397</sup> Nesse sentido, para Pacheco, a condição miserável e marginal eram uma via para a exposição da condição humana, neste caso do escritor português.<sup>1398</sup> Para alguns, esta tese não passava de uma versão «miserabilista» da postura neo-realista, já que chamava a atenção para a realidade quotidiana, degradante e indigna, e para a alienação do indivíduo dentro dela. Para outros, representava o advento de um surrealismo caracteristicamente ou genuinamente português, respondendo assim às acusações de falta de originalidade do nosso movimento surrealista.<sup>1399</sup>

Desta fase, o texto sem dúvida mais conhecido de Luiz Pacheco é *Comunidade*, que começou a escrever em 1963 e publicou no ano seguinte, em stencil, estava ele em Setúbal, na Avenida dos Combatentes, juntamente com Maria Irene Matias, «a minha pequena deusa de tranças loiras», e três filhos, Luís José, Adelina Maria e Paulo, este último ainda um bebé, com «uma carinha de velho engelhado, o focinho moendo e remoendo, abanicando a chupeta, num tique de focinho de coelho».<sup>1400</sup> Para ali tinham fugido, como vimos, porque Maria Irene, irmã da sua anterior companheira (Maria do Carmo), era menor de idade e estava grávida. Além disso, era irmã da anterior mulher de Luiz Pacheco. Tinham chegado à cidade praticamente como pedintes, com falta de tudo, sem pão para dar às crianças e, pior ainda, sem saber muito bem onde o ir arranjar.

Nesse quarto, os cinco dormiam na mesma cama de madeira, como numa jangada. Dormiam em várias posições: «para a cabeceira, eu, a rapariga, o bebé de dias; para os pés, o miúdo e a miúda mais pequena. Toco com o pé numa rosca de carne meiga e macia; é a pernita da Lina, que dorme à minha frente»,

ora todos em fileira, ao lado uns dos outros, para a cabeceira da cama, ora distribuídos como agora, três para cima, dois para baixo, ou, então, com um dos miúdos (a Lina ou o Zé) atravessados a nossos pés. E havia, ainda, o problema da colocação ou das vizinhanças: eu e a Irene num lado e os miúdos noutro, ou nós no meio e eles um de cada lado, isto com insucessos, preferências, trambolhões cama abaixo, muitos pontapés, mijas, rixas, complicações de família, favoritismos e ciúmes e choros e berraria às vezes, resolvidos em família entre risos e lágrimas, bofetões, beijos,

<sup>1397</sup> *Idem.*

<sup>1398</sup> Luiz Pacheco, *Diário da Indecisão*, entrada de 18 de Setembro de 1975 (inédito, arquivo da família).

<sup>1399</sup> Sobre isto veja-se, por exemplo, Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1992, p. 172.

<sup>1400</sup> Luiz Pacheco, «Comunidade», *Exercícios de Estilo...*, pp. 114, 115.

descomposturas, carícias leves. Também na cama as posições variavam conforme o frio ou o calor, conforme, principalmente, o frio ou o calor que fazia na cama, pois os cobertores, às vezes, eram convocados (um, ou dois) à pressa, num afã de Salvação Pública (nossa) e seguiam com destino ao prego. Depois, não havia trapada pelas gavetas que chegasse para os substituir, e até jornais, são ótimos, ramalham duma maneira rangente, tropical, apreciada pelos vagabundos que têm sono e frio. A verdade é esta: o frio não entrava connosco.<sup>1401</sup>

Por vezes, acontecia também um dos filhos ter de dormir «dentro do gavetão ou sapateira do guarda-vestidos, parecia um caixão aberto, com o anjinho lá dentro, em cima de roupas velhas, um casaco e umas calças minhas, intrajáveis».

A proximidade entre os corpos era tanta — «respiramos na boca uns dos outros, trocamos pernas e braços, bafos suor uns com os outros, uns pelos outros, tão aconchegados, tão embrulhados e enleados num mesmo calor como se as nossas veias e artérias transportassem o mesmo sangue girando, palpitassem compassadamente, silenciosamente, duma igual vivificante seiva» — que parecia um único organismo, quase um animal mitológico: «é um bicho poderoso, este, uma massa animal tentacular e voraz, adormecida agora, lançando em redor as suas pernas e braços, como um polvo, digo: um polvo excêntrico, sem cabeça central, sem ordenação certa (natural); um grande corpo disforme, respirando por várias bocas, repousando (abandonado) e dormindo suspirando gemendo».<sup>1402</sup> Enquanto aguarda a luz da manhã, «cansado de ler parvoíces que só em português é possível ler», debatendo-se contra a dispneia e o medo da morte, Luiz Pacheco escrevia diante da pequena tribo: «e enquanto dormem a meu lado, eu olho-os e descreve-os para os fazer mais meus, para que mos vejam como eu quero. Olho-os e estou vivo».<sup>1403</sup>

Naquela situação-limite, muito próxima da miséria, *Comunidade* era, para Pacheco, uma ode à alegria de viver mesmo nas circunstâncias mais difíceis. Era, também, a defesa intransigente do «direito à Vida», do «desejo legítimo, natural de procriação (disse-o, creio, finalmente, na entrevista à *K*, escondendo o meu nojo, a minha frontal oposição, aliás praticada, contra o ABORTO: é tão legítimo abortar como é legítimo o direito, desejo de procriar, ambos devem ter a protecção do Estado)».<sup>1404</sup> Sobretudo, era a defesa de um modo de vida alternativo, a afirmação da «possibilidade de ser feliz neste mundo, sem os atavios dos electrodomésticos, dos popós, da fortuna,

---

<sup>1401</sup> *Idem*, 116.

<sup>1402</sup> *Idem*, p. 113.

<sup>1403</sup> *Idem*, p. 114.

<sup>1404</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 10 de Dezembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

da vida airada». <sup>1405</sup> Enquanto escrevia aquele texto, em 1963, «houve muitos dias em que era a chegada do carteiro que ordenava – vinha dinheiro, era a corrida para os víveres; não vinha, casa de prego, cravancos imediatos, vendas malucas. Estava na varanda, como o tipo de vigia no mastro grande, assinalava o inimigo ou a baleia». <sup>1406</sup>

Mesmo assim,

estava felicíssimo. Estava felicíssimo e nós aguentámo-nos muito bem em Setúbal. Mas aquilo é um texto moralista... Na altura, a Natália Correia vivia num quarto sozinha, numa cama com dossel – o marido vivia no quarto da criada... (...) Bem... E acho que foi nessa altura que eu pensei “Espera aí, aqui há uma razão de moral: eu não preciso de cama com dossel nem essas merdas, de nada disso, para estar aqui muitíssimo bem.” Nesses tempos, em Setúbal, fui mais feliz do que ela (Natália Correia) nunca foi na vida. <sup>1407</sup>

Defesa da promiscuidade, descrição da relação (feliz) entre um homem de quase quarenta anos e uma rapariga adolescente, o texto foi concebido para ser insultuoso e ofender os leitores, portanto, para ser lido como um protesto contra o consumismo, a obsessão pelo dinheiro e o comodismo. Ao contrário dessa sua intenção, ninguém contestou o texto, ninguém se sentiu insultado, ninguém enfiou a carapuça. Pacheco não percebia porque é que os leitores «burgueses» gostavam tanto daquele texto que glorificava um estilo de vida oposto ao deles, que rejeitava as «comodidades necessidades ou ilusórias vaidades de levar melhor vidinha». <sup>1408</sup> Daí que, segundo ele, se sentisse frustrado com aquele texto:

*Comunidade*, que é um dos meus mais apreciados, celebrados (quanto a mim, no projecto inicial íntimo, é um *texto falhado*, destinando-se a ofender certo tipo de comportamento, não a opor-lhe outro, *miserabilista*, como fui acusado, mas mostrar que havia diferente e também viável prática bonitinha leve leve alegre e tão humano tipo de vida (fornicar moças de 14 anos; dormir em cabines telefónicas; estar quase sempre apaixonado; fazer bó-bó a um bombeiro, o Alfredo, dos Voluntários de (corte; não dou pistas ao Cesariny), repito: destinado a texto polémico, e quando acabei a *Comunidade* já a Madama Irene me fazia gracinhas na testa e aquilo podia resultar em tragédia (gente morta, certo), abonitei-o de mais em palavreado doce, aliteratei sangue (crime imperdoável, contra as sangrias, um coagulante), pessoazinhas o mais anti-*Comunidade* possível no seu quotidiano e ambições comeram por mel o que lhes dava de bom-grado como fel, gaita! <sup>1409</sup>

Bem vistas as coisas, no contexto do salazarismo (que valorizava a pobreza como garante dos valores do regime, nomeadamente a família e a paz social), um texto como aquele podia até ser visto, não como «radical» mas antes como conformista.

<sup>1405</sup> *Idem*.

<sup>1406</sup> Luiz Pacheco, documento isolado, s/t e s/d (inédito, arquivo da família).

<sup>1407</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 236.

<sup>1408</sup> Luiz Pacheco, «Comunidade», em *Exercícios de Estilo...*, p. 121.

<sup>1409</sup> Luiz Pacheco, «Carta a Gonelha», *Textos de Guerrilha – I...*, p. 113.

Talvez isso explique o sucesso de *Comunidade*, talvez por isso ninguém se tenha sentido ofendido (nem sequer foi proibido pela censura). Mais a mais, o modelo familiar ali apresentado é essencialmente cristão — donde o recurso a uma terminologia que lembra a Bíblia, como «somos gente pura» ou «se sabeis estas coisas, bem-aventurados sereis, se as praticardes» — e patriarcal: «eu, o prudente pastor do meu rebanho. Eu, o chefe. Eu, o sábio. Eu, o Pai. É a Lei». <sup>1410</sup>

Na década de 1960, Pacheco publicou alguns folhetos para pedir dinheiro, comida, roupas, brinquedos. Foi o caso de *O Cachecol do Artista*, folheto pago por António José Forte e feito em Santarém em Dezembro de 1964. Começava assim: «Aproxima-se o General Inverno que até ajudou a vencer Napoleão, como se aprende na escola. O ARTISTA PRECISA DE UM CACHECOL.» Por isso, depois de muito meditar naquele problema, chegara à conclusão que só lhe restava «apelar, apelar sempre, esconder a careta e a vergonha (que haja) e estender a pata. Apelar para o Ministro e para o Secretário. Apelar para o Leal! [Manuel da Silva Leal, da Junta de Acção Social] e para os Amigos, os Mecenass, os Vizinhos, os Desconhecidos». <sup>1411</sup>

Os trezentos exemplares do folheto foram todos vendidos, excepto aqueles que enviou para ministros, para a Sociedade Portuguesa de Escritores ou para a Fundação Calouste Gulbenkian. O êxito foi total, com o empresário Manoel Vinhas a oferecer-lhe, através da distribuidora, nas Caldas da Rainha, da central de cervejas, de que era proprietário, um caixote com 20 ou 30 Kg de batatas, seis bacalhaus, azeite, bolachas, rebuçados. O editor Vítor Silva Tavares (então a trabalhar na editora Ulisseia) e a mulher levaram-lhe no Natal um caixote com tudo o que vinha na lista do final do folheto, excepto as “bolas de berlim” (eram fascistas, disseram), no seu lugar levaram pastéis de nata. O sucesso foi tal que em 1966 editou um outro folheto com os mesmos objectivos: *1 Burro para o Artista*, uma campanha lançada à escala nacional em que os subscritores, depois de contribuírem, receberiam uma «foto-postal a sépia autografado pelo artista a cavalo na alimária e com o seu melhor sorriso ambos». <sup>1412</sup>

Finalmente, em 1967, Contraponto editou *Textos Locais*, de Luiz Pacheco, que o próprio definia como

---

<sup>1410</sup> Luiz Pacheco, «Comunidade», *Exercícios de Estilo...*, p. 122.

<sup>1411</sup> Luiz Pacheco, «O Cachecol do Artista», *Exercícios de...*, pp. 129, 138.

<sup>1412</sup> Luiz Pacheco, «1 Burro para o Artista», em João B. Serra, *Continuação...*, pp. 249-250.



um *roteiro de decadência*, em que acabo a pedir esmola. Mas... como é que vai acabar e já começou e à descarada, senão tudo a pedir esmola? que são os nossos orçamentos gerais do Estado, com saldos positivos!, senão a fantasia retórica de uma economia a pedir esmola, onde os saldos são conseguidos através de hipotecas territoriais (Beja), concessões majestáticas ao estrangeiro ou à finança (e o dinheiro não tem pátria), exportação de carne nossa (fenómeno da emigração e recolha substancial de divisas à custa dela), etc. etc.?.<sup>1413</sup>

Em todos esses textos há algo de súplica, mas também de acusação, de insulto à sociedade. Não se sentindo repugnado por estender a mão, assumindo-se como um «profissional da pedincha»,<sup>1414</sup> o seu pedido de esmola era «a miséria sem vergonha nenhuma ou chocante ou deliberada e altiva»<sup>1415</sup> (a seu ver, a arte permite aos escritores desprezar os «chamados respetos humanos», como por exemplo a humildade).<sup>1416</sup> Desenvolvendo uma estratégia de apresentação de si adaptada à sua situação material e às suas ideias, Pacheco explorava, digamos assim, a má consciência da sociedade, devolvendo à colectividade um mal-estar de que ela própria era a causa. Consciente da sua decrepitude, queria que nós nos víssemos reflectidos nela. Para Pacheco, portanto, o seu pedido de esmola era, sobretudo, uma posição em relação ao mundo, uma ética e mesmo uma política – a luta contra as circunstâncias que pesam sobre as profissões intelectuais livres é um tema ideológico – onde projectava os valores da criação artística. Partindo do princípio superior da criação artística, Pacheco explorava os valores cristãos da caridade, partilhados e legitimados por uma sociedade católica como a portuguesa: «O truque é o do Jota Cristo: sentar-se um tipo na Cruz (o mais confortavelmente possível...) e depois reclamar para a Opinião Pública.»<sup>1417</sup>

Pelo que se percebe a partir da leitura dos seus textos, Pacheco foi duramente criticado pelo seu modo de vida e pelo facto de ter arrastado na sua miséria, durante algum tempo, os filhos:

O natural, o humano seria ajudar um pai a ter um (ou os que tivesse) filho consigo. Mas adoptam geralmente atitude mais cómoda: lamentam-no (ao pai); lamentam muito mais as pobres das criancinhas que tal pai têm. Acusam o pai de ser um incapaz, um transviado, um bera, um bêbado, ou louco, e que ele não quer é trabalhar. Que é um mau pai por isto e por aquilo. Se ele dorme com o filho pelas escadas – como me aconteceu pelo menos duas vezes com o Paulocas – ou em pensões vagabundas, das baratas, se o

<sup>1413</sup> Carta enviada da Cadeia Civil das Caldas da Rainha para Serafim Ferreira, datada de 9 de Junho de 1967, em Luiz Pacheco, *Cartas na Mesa...*, pp. 90-91.

<sup>1414</sup> Luiz Pacheco, «Profissão: Escritor. As perguntas desnecessárias», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 8 de Novembro de 1979, p. III.

<sup>1415</sup> Luiz Pacheco, *Exercícios de Estilo...*, p. 257 (2ª edição).

<sup>1416</sup> Luiz Pacheco, «O Cachecol do Artista», *Exercícios de Estilo...*, p. 131.

<sup>1417</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para António José Forte, datada de 11 de Janeiro de 1965, em Luiz Pacheco, *Mano Forte...*, p. 75.

arrasta pela mão esfaimados ambos numa correria em cata de um alvo de escudos ou almocinho em casa propícia de amigo; se o puto adormece no café onde pára a malta enquanto o pai espera cravar algum, sacar dinheiro seja lá como for, vindo sabe-se lá quando ou de quem – apontam-no a dedo, justiceiros implacáveis mas prudentes, porque assim lhes convém: mais fácil é rir ou lamentar ou condenar a miséria de cada um do que investigar-lhes as causas e depois tentar dar-lhe remédio. Sugerem ainda que trago a criancinha como isco para os comover. Estão bem enganados. Não é nada disso. É porque tem de ser. É também depois para os ofender. Por miséria (várias). Como o rapaz do cego: para me orientar. Um filho é uma força.<sup>1418</sup>

Ora, Pacheco encarava a literatura como uma vocação, uma forma de afirmar uma verdade vital, a sua principal razão de sobrevivência. E tratando-se de uma vocação, era algo a que ele não podia nem devia fugir, de outro modo jamais se realizaria como ser humano. Afinal, ninguém sacrifica uma vida cómoda, para ele e para a família, com tanta tenacidade por algo em que não acredita com absoluta seriedade. E essa seriedade, que derivava do seu desejo de realizar o sentido da existência, vinha-lhe provavelmente, como dissemos antes, da sua necessidade de obter um reconhecimento artístico que o pai nunca conseguira. Daí que o pai não fosse, para ele, o modelo de um homem realizado.

Muitos dos que o censuravam eram escritores e pintores frustrados, amigos seus que tinham abdicado das suas aspirações ou que a elas se dedicavam a tempo parcial, sentindo-se por isso frustrados e ressentidos com a vida,

por causa dos filhos, dizem eles. Por quererem ser (dizem) pais de família, sérios e cumpridores, isto é, pais-pais. Tudo os empurra para isso. A sociedade, tanto faz a de consumo como outra qualquer das não, porque todas obrigam a uma ordem ou ordenação e disciplina [...], a sociedade quer é pais-pais e correctos porque isso lhe dá garantias de conformidade rotina, respeitinho pelas leis.

Isto é: em vez de legarem aos filhos o exemplo de uma vida livremente aceite e livremente cumprida, criadora e resoluto, dão-lhe o fantasma de um homem, a sombra de um homem, o seu espantalho, o invólucro, o arremedo; obras apressadas, diluídas na necessidade, sem nem já falarmos dos casos extremos: das cobardias, das traições, dos saltos para a retaguarda. [...] ocultam-lhe ou sacrificam-lhe a outra face do homem: a criadora, a exemplar de homem.<sup>1419</sup>

Logo, a melhor forma dele ser um pai honrado «era ser ele mesmo, realizar-se plenamente, agir como ser social consciente, mau-grado todos os riscos que isso lhe pudesse acarretar a ele e todas as consequências que dos seus actos adviriam para o seu

---

<sup>1418</sup> Luiz Pacheco, «O caso das criancinhas desaparecidas», *Exercícios de Estilo...*, pp. 167-168.

<sup>1419</sup> Luiz Pacheco, «O caso do pai-chocadeira», *idem*, p. 195.

agregado familiar, a estabilidade deste, o seu conforto, a instrução e a educação dos filhos, até o futuro, próximo ou longínquo destes».<sup>1420</sup>

A alternativa, que ele excluía frontalmente, era aquilo a que chamava «aburguesamento» porque isso levava «a uma desistência corruptora das suas faculdades» e conduzia à aceitação dos constrangimentos do meio social, mesmo os mais injustos e tão ou mais degradantes que a pobreza, como o servilismo ou a submissão. Era isso que quase todos, obcecados com a segurança, faziam, aburguesavam-se – porque «há que ganhar a vidinha»<sup>1421</sup> –, acomodavam-se ao salário ao fim do mês. Submetiam as suas convicções e aspirações ao torvelinho da família, do dinheiro e da responsabilidade, tornavam-se escravos do quotidiano e do seu próprio vazio interior, da sua esterilidade intelectual. No caso das letras, a maioria burocratizava-se, na ânsia de benesses e de sucesso, fazia da literatura uma carreira de vaidades. O exemplo que mais intensamente combateu, pela proximidade e intimidade vividas outrora, porque fora «um tipo exigentíssimo, contra o mercenarismo na arte»,<sup>1422</sup> dos poetas portugueses que mais admirara e com quem durante anos se identificara, foi Mário Cesariny de Vasconcelos (segundo Pacheco, quase todos os escritores que tinham frequentado o café Gelo se tinham aburguesado, excepto João Rodrigues, António Maria Lisboa e Manuel de Castro, logo por coincidência aqueles que morreram precocemente, um suicidando-se, os outros por doença). Cesariny era, segundo a sua terminologia, um «poeta sonogado», aquele que

após obras relevantes publicadas, porque, como gente, não se aguentou no balanço... isto é, desmentiu por actos e paleio de prostituta aquilo que a sua poesia antes afirmara. Caso flagrante: o velho Mário Cesariny de Vasconcelos, cuja exigência ética, estética, cívica dos anos 45-50 [...] degenerou na patente badalhoquice actual e, como noutros casos, ressaltada a natural evolução estética, a inevitável erosão dos anos que passam, rigorosamente diríamos que o Poeta não apenas se sonegou *mas renegou*, fenómeno lamentoso a que seria de preferir o silêncio absoluto ao mercadejar usurário da produção antiga [...].<sup>1423</sup>

O seu afastamento, quer do surrealismo quer do abjeccionismo, atribuí-a Cesariny à futilidade do primeiro e à natureza trágica do segundo, porque «o homem não é uma flor

---

<sup>1420</sup> *Idem*, p. 202.

<sup>1421</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Circunstância...*, p. 26.

<sup>1422</sup> Luiz Pacheco, citado em Anabela Mota Ribeiro, *O sonho de um...*, p. 170.

<sup>1423</sup> Luiz Pacheco, «Os poetas sonogados», *Literatura Comestível...*, 157.

(o lotus) que se alimenta do lodo e quanto mais lodo ingere mais lotus fica. O contrário será mais verdadeiro: quanto mais infectado mais infeccioso». <sup>1424</sup>

Mas não era só através da literatura que Pacheco pedia esmola, fazia-o também pessoalmente, aos amigos, aos «mecenas», aos admiradores ou leitores. Na rua, nos cafés, quando encontrava alguma potencial «vítima», Pacheco podia soltar uma das suas frases mais características: «Arranja-me aí vintes». Frequentemente, trocava dinheiro por dossiês com textos seus, manuscritos inéditos, provas tipográficas anotadas por ele e outra papelada. Um sistema que utilizava com a maior descontração, tanto que num dos seus textos classificou os amigos consoante as quantias que lhes conseguia esportular: «Tenho todos os meus Amigos tabelados: a cinco (o Edmundo Bettencourt, o Jaime Salazar Sampaio, por ex.), a vintes (são a grande maioria), a cinquenta (o Mário Alberto, etc.), a cemzes, a quinhentos (o Artur Ramos), a miles (destes últimos convém não abusar, é só para as grandes aflições).» <sup>1425</sup>

Pacheco tanto frequentava os meios pequeno-burgueses e populares, como a grande burguesia, representada por Artur Ramos – «Eu era para o Pacheco o homem dos 50 [da nota de 50]. Quando estava aflito pedia-me dinheiro. Ficou sempre muito agradecido, oferecia-me livros da sua biblioteca. O Pacheco subsistia muitas vezes vendendo livros da sua biblioteca» <sup>1426</sup> – ou o industrial Manoel Vinhas, que lhe foi apresentado por Artur Ramos (a pobreza de quem tem amigos ricos, diga-se, é uma pobreza *sui generis*, pois o mais doloroso para o verdadeiro pobre é precisamente o fecharem-se-lhe todas as portas, não tendo nem sabendo onde ou quem recorrer). Presidente do Conselho de Administrador e principal proprietário da Sociedade Central de Cervejas, na Av. Almirante Reis, com propriedades em Angola (era o dono da cerveja CUCA), Manoel Vinhas era um dos homens mais ricos de Portugal e foi apresentado a Luiz Pacheco por Artur Ramos, que tinha sido colega do empresário na escola mais cara e prestigiada do país, o Colégio Infante Sagres. Segundo descrição de Edite Soeiro, que trabalhou para Manoel Vinhas na revista *Notícia*, Pacheco percorria muitas vezes o caminho até ao nº 115 da Almirante Reis,

onde ficava a Central de Cervejas, havia aí, no remate do edifício, uma espécie de mini-restaurante, ou snack-bar onde o Vinhas recebia os amigos, e quando o Pacheco aparecia lá com aquele ar de pedinte que ele tinha, muito alto, muito escanzelado, com

<sup>1424</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos (org.) *Poesia de António Maria...*, p. 391.

<sup>1425</sup> Luiz Pacheco, «Os Amigos. Os Baminos», *Exercícios de Estilo...*, p. 179.

<sup>1426</sup> Entrevista gravada a Artur Ramos, Monte Estorial, 21 de Agosto de 2001.

casacos que não eram dele, tinha sido dado, porque ele viveu sempre assim à custa dos amigos, fazia também um bocado gala disso, embora não tivesse subsistência, era um dos encantos que o gajo tinha. O Pacheco ia lá vender livros e mesmo que não vendesse saía sempre com algum dinheiro. O Vinhas comprava os livros, mas às tantas já tinha comprado tudo, era só ajudar.<sup>1427</sup>

Aos diferentes tipos de apoio que Pacheco lhe fazia, numa tentativa de sair da sua difícil situação económica – dinheiro para editar livros, para pagar a renda da casa, para resgatar alguns bens do prego –, Manuel Vinhas respondia quase sempre com a sua anuência. Tivesse ou não uma «simpatia quase cristã pelos vagabundos», como lhe chamou Artur Ramos,<sup>1428</sup> o certo é que Manoel Vinhas apoiou Luiz Pacheco em momentos decisivos, ofereceu-lhe uma máquina de escrever (produzida na sua fábrica MESSA), tirou outra da casa de penhores, pagou fianças do tribunal, como a decorrente do processo da *Antologia da Poesia Erótica e Satírica* (1965). E não foi apenas Pacheco, porque Vinhas apoiou outros escritores e artistas plásticos, como Júlio Pomar, Fernando de Azevedo, Mário Cesariny de Vasconcelos, Artur do Cruzeiro Seixas, Aldina Costa, Raul Solnado (por exemplo, financiou a construção do teatro Villaret), o realizador António de Macedo ou ainda o cineasta francês Michel Déon. Com o 25 de Abril e a fuga do empresário para o Brasil, muitos desses que antes haviam beneficiado do seu apoio viraram-lhe as costas. Não assim Luiz Pacheco, que para além de lhe ter dedicado o livro *Exercícios de Estilo*, prefaciou-lhe o livro de memórias *Profissão: Exilado* (1976), onde lhe prestou a sua «comovida homenagem»:

Do mecenas Manoel Vinhas falo pelo que me toca. Durante anos, mais de dez, auxiliou-me em dinheiros, renda de casa pontualmente paga, bolsa de estudos em livros, máquina de escrever, a minha charrua, oferecida. Sem me conhecer pessoalmente, apenas alertado para a minha difícil situação económica por um Amigo comum, o Artur Ramos. Nunca tive nem creio que venha a ter mecenas tão delicado e escrupuloso. Nunca se esquivou quando a ele me vi obrigado a recorrer, e apenas o fazia em última instância, e nunca, também, me deu conselhos ou sugestões que interferissem no meu trabalho. “O Mecenas paga, não dá ordens”, costumava dizer Mestre Almada Negreiros. Apreciava criticamente o que eu fazia, sem paternalismos tutelares, que são aborrecidos de ouvir e pior de aceitar, sempre os enjeitei. Uma vez me disse, apenas, a título de reparo benévolo, e talvez contristado (como tal o aceitei, indirecto elogio a agradecer), “que eu era pouco fecundo”, e de facto. Creio que procedia assim com todos aqueles, e faziam bicha no seu escritório da Almirante Reis..., que acolhia com magnífica dignidade e cordial simpatia – da sua pessoa e da bolsa. Fez falta a muitos de nós, eu que o diga.<sup>1429</sup>

Se Luiz Pacheco denominava pessoas como Artur Ramos e Manoel Vinhas como «mecenas», não era certamente por uma qualquer nostalgia dos tempos

<sup>1427</sup> Entrevista gravada a Edite Soeiro, 29 de Agosto de 2001.

<sup>1428</sup> Entrevista gravada a Artur Ramos, 21 de Agosto de 2001.

<sup>1429</sup> Luiz Pacheco, «Manoel Vinhas», em *Textos de Guerrilha* – 2..., p. 95.

aristocráticos, nem isso queria dizer que um dos valores da sociedade de Antigo Regime mantinha a sua vigência, na sociedade portuguesa, em pleno século XX. Seria antes uma forma de justificar a sua opção de vida e de dignificar a sua actividade, defendendo-se ao mesmo tempo da acusação de ociosidade, dizendo: eu não sou um inútil. Uma forma de se investir da missão do escritor como grande cidadão, mostrando que apesar da pobreza e da degradação social era digno de respeito. E embora esses «mecenas» não lhe tivessem assegurado totalmente a independência social – tratava-se de apoios circunstanciais, estavam longe de ser regulares –, alimentaram temporariamente a figura do escritor autónomo Luiz Pacheco. Mais importante, esta receptividade dos «mecenas», grandes e pequenos, mostrava que a sociedade estava familiarizada com o modelo do escritor necessitado.

Dessa familiaridade retirou Pacheco algumas vantagens, materiais (ajudas dos amigos e dos «mecenas») e simbólicas (prestígio literário). Na verdade, a miséria, os sofrimentos físicos e morais, a incompreensão da sociedade confirmam a vocação de artista e de mártir em nome da sua arte. Dentro daquela lógica que levou à projecção da excelência religiosa sobre a actividade artística, conhecer o sofrimento é uma experiência que confere sinceridade ao que se escreve, contribui fortemente para a autenticidade em matéria de criação.<sup>1430</sup> Ganha-se o direito a falar quando se sofreu. A essa dimensão junta-se a paciência, outra qualidade essencial e também ela inscrita na moral cristã. Pobreza, sofrimento, sacrifício, paciência, tudo qualidades cristãs. Podem não gerar forçosamente uma legitimidade literária ou artística, mas criam as condições para que ela possa ser reclamada, graças a um trabalho discursivo adequado da parte do escritor (ou de um biógrafo, editor, crítico, etc.), por exemplo, através da associação entre sofrimento e mérito ou grandeza. Depois, a pobreza vai a par desse outro motivo auto-sacrificial que é a renúncia dos bens terrestres e da glória, a indiferença em relação ao dinheiro e ao sucesso. Tratando-se de uma escolha e não como resultado de uma marginalização indesejada, o desdém das riquezas e das mundanidades é visto positivamente, como atestando a independência do escritor em relação a toda e qualquer determinação exterior à sua arte. Era isso, tanto ou mais que a força do seu argumento, que dava eficácia ao seu discurso. No final, a pobreza acaba por ser invertida em prova de qualidade, a independência em marca de grandeza e em princípio de excelência, em suma, promove ou reforça a adesão dos leitores às suas teses.

---

<sup>1430</sup> Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

#### 5.2.4. A censura, as apreensões

Sobre os seus textos, tanto como sobre a sua vida, Pacheco considerava-se um independente: «ninguém me retira a minha independência. E isto não é fruto de uma falsa coragem, como se vê muito agora por aí! Depois do 25 de Abril houve muita gente que começou a afirmar e a defender coisas que antes não se atrevia a fazer...».<sup>1431</sup> Falsa coragem de que ele não podia ser acusado, já que muito daquilo que escreveu (e editou) afrontava de peito aberto temas e valores que contundiam com os tabus do Estado Novo. Tanto assim foi que muitos deles foram apreendidos e processados, talvez a circunstância que mais favoreceu, como veremos, o seu estatuto de «maldito» e que promoveu o seu prestígio como escritor.

Logo em 1946, depois de ter deixado de assistir às aulas do curso de Filologia Românica, na Faculdade de Letras de Lisboa (onde editou *Les Serments de Strasbourg*, considerado o primeiro texto conhecido em língua francesa), numa época de grandes movimentações como foi o final da II Grande Guerra, Luiz Pacheco organizou com Jaime Salazar Sampaio uma antologia – *Bloco* –, onde saiu o seu primeiro texto «com fôlego e ambição», intitulado «História Antiga e Conhecida» (mais tarde passou a ser designado como «Os doutores, a salvação e o menino»). A conjuntura que os levou a avançar com a edição de *Bloco* foi explicada assim por Pacheco: «A literatura em Portugal não existia porque não existia liberdade. Então pensámos fazer uma pequena publicação para dizermos o que quiséssemos. O modelo foi copiado de uma publicação de direita, a *Rumos*, do Couto Viana, do Bigotte Chorão, etc.»<sup>1432</sup> Noutra ocasião, diria mais: «O que era o *Bloco*? uma publicação que tentava lançar textos sem censura e sem o medo da censura. A mola daquilo fui eu, apoiado pelo Jaime Salazar Sampaio e pelo José Cardoso Pires que também ensaiavam os primeiros passos nas letras, o Pires mais avançado porque publicara artiguinhos n’*A Cidade dos Rapazes*, um jornaleco maluco, onde mandava o Olavo de Eça Leal. Matutei que editar sob a Censura era castrador. Se se pretendia uma literatura de intervenção e livre nos meios expressivos, havia que enveredar para uma literatura clandestina. Eu não estava ligado ao PCP. Conhecía gente que estaria ou suspeitava que eram do Partido. A minha ideia era: fazer um livrinho sem peias. Combinar com a tipografia uma tiragem, na factura, metade da que se fizesse, o que subentendia uma tipografia disposta a arriscar. Fazer a distribuição da parte

---

<sup>1431</sup> Luiz Pacheco, entrevistado por José do Carmo Francisco, «Luís Pacheco: A Irreverência na Literatura», *Revista EDP*, 1991, pp. 18-19.

<sup>1432</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 202.

declarada na factura e fazer fogo com a outra metade.»<sup>1433</sup> Inicialmente, os volumes eram para ser impressos na gráfica Minerva, através de «um tipógrafo da *República*, um gajo muito fixe e muito giro. Dizia sempre: “Vocês são novos, mas eu também sou novo em ideias”».»<sup>1434</sup> A ideia era que a tipografia fizesse dois mil exemplares mas declarasse apenas mil na factura. Para as livrarias iam somente mil exemplares e os outros mil ficavam guardados caso os outros fossem apreendidos pela censura. Porém, como a Minerva faliu, foi necessário encontrar outro local disposto a arriscar, que seria finalmente a Imprensa Beleza, na rua da Rosa.

Para contornar os estrangulamentos da censura – para criar qualquer revista periódica, fosse ela literária ou não, os seus responsáveis estavam obrigados a comunicar à censura os nomes do director e dos colaboradores, bem como a definir a sua linha editorial, só depois disso é que vinha (ou não) a autorização –, Pacheco e Salazar Sampaio resolveram fazer uma espécie de antologia de poemas e contos. Tratando-se de uma publicação pontual, sem periodicidade, essa obrigação já não se colocava. Como disse Pacheco, *Bloco* «era uma revistinha em formato de livro. Está convencido que os livros iam à Censura? É o que eles agora mandam cá para fora! Não havia censura prévia de livros e, aliás, só havia censura prévia de publicações de que eles suspeitassem. Se o livro assumisse uma atitude de hostilidade com o regime e tivesse divulgação e repercussão, aí a PIDE ia a casa do autor, à tipografia, às livrarias. Aí não se safava».<sup>1435</sup>

Além de Pacheco e Salazar Sampaio, os organizadores, *Bloco* tinha a colaboração de José Cardoso Pires, Matilde Rosa Araújo, Ferro Rodrigues, Maria Natália Duarte Silva, Mário Ruivo, Daniel Morais (que assinava uma ilustração e era do PCP) e Castro Rodrigues (autor da capa, também do PCP). Os dois mil exemplares, brochados, seriam pagos, supostamente, pelos próprios autores, cada um contribuindo com algum dinheiro:

O *Bloco* falhou porque não houve dinheiro que chegasse para pagar à tipografia. Ficara combinado que cada colaborador pagasse 150\$00. Eu pagaria o resto – como? Ora, o Jaime Salazar Sampaio meteu poemas, uma peça, um ou dois contos da namorada. Pagou, que me lembre, apenas uma prestação, sovina, e cauteloso... A Matilde [Rosa

---

<sup>1433</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 21 de Novembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1434</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 171.

<sup>1435</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 111.



Araújo] pagou quatro, o [José Cardoso] Pires nunca pagou nem se deu ao trabalho de tentar, sempre eterno crava e chupista e o livro emperrou na Beleza.<sup>1436</sup>

Portanto, quando o volume ficou impresso, não havia dinheiro para pagar a factura de cinco contos, o que levou Pacheco a empenhar «o que tinha e o que não tinha»,<sup>1437</sup> «até empenhei os sapatos – naquela altura empenhava-se tudo – e cheguei a andar com aquela merda de chinelos de pano, as alpercatas (Um dia o gajo do Teatro Avenida foi lá à Inspecção [de Espectáculos] e queixou-se: “Vocês têm cá um fiscal que foi lá ao teatro com o cartão e ia de alpercatas!” Era eu)»,<sup>1438</sup> tendo conseguido reunir uma verba que dava para levantar somente duzentos exemplares, os quais levantou para com o dinheiro que fizesse da sua venda ir depois buscar à gráfica o restante da edição.

Com os duzentos exemplares nas mãos, começaram a vendê-los – cinco escudos cada um –, dos quais cinquenta foram enviados para Évora, ao cuidado de Antunes da Silva. Dos distribuídos em Lisboa, alguns foram parar a uma repartição pública – a secção de cinema do SNI – onde trabalhava Jorge Pelayo, colega do liceu Camões e simpatizante do regime, que denunciou a edição. No dia seguinte, uma carrinha da PIDE foi à tipografia Beleza e apreendeu os 1800 exemplares que ali estavam, ainda por encapar. Resultado: *Bloco* nem sequer chegou às livrarias e Pacheco teve a PIDE a bater-lhe à porta de casa:

um PIDE, que se fez passar por enfermeiro, ainda foi a minha casa apreender mais quatro ou cinco exemplares, que lhe entreguei. Tinha-os em casa da minha avó, fui lá buscá-los para o gajo não assustar a velha. No total, conseguimos vender para aí duzentos exemplares. Depois fui à PIDE dizer que aquilo era uma coisa de estudantes. Sai-me de lá o PIDE aos berros: «Esta mocidade desvairada não sei para onde vai. Nem a cor da capa escapa.» Sabes de que cor era a capa? Vermelho! Então eu sugeri ao PIDE que cortassem umas páginas, como faziam às *Seleções* [Reader's Digest], mas o PIDE, furioso, disse que não: «Nem a capa escapa!»<sup>1439</sup>

O mesmo aconteceu com Jaime Salazar Sampaio: «a experiência foi traumatizante. Sabe o que é entrarem-me dois tipos da polícia política pela casa dentro a começarem a gritar: “Tem cá exemplares de um livro assim assim? Dê cá os exemplares!”»<sup>1440</sup>

<sup>1436</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 21 de Novembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1437</sup> *Idem*.

<sup>1438</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 171.

<sup>1439</sup> *Idem*.

<sup>1440</sup> Luiz Pacheco entrevistado por Ana Maria Ribeiro, «A irreprimível vontade de criar», *Expresso* (revista), 6 de Dezembro de 1997, p. 94.

Razões não faltavam, do ponto de vista de um organismo como a PIDE, para apreender o livro. Mesmo não sabendo que alguns elementos eram simpatizantes do Partido Comunista, o conteúdo dos textos, só por si, era suficiente. De facto, quase todos os textos dos colaboradores, exceptuando Matilde Rosa Araújo – que «nem sabia onde estava metida»<sup>1441</sup> –, atacava mais ou menos abertamente o regime. O texto dramático de Salazar Sampaio – «Aproximação» – fala de

crianças rotas e famintas, mulheres de compra e legiões cinzentas» e refere como mais fortes desejos das personagens serem livres e terem a coragem de pensar; e num dos seus poemas fala de «Garotos – rôtos // Jornais – mentiras. // [...] Garotos mortos de fome // Na esquina da rua escura // Os jornais não dizem», para depois chamar à união de todos contra o «gesto arbitrário // Do homem fardado e armado».<sup>1442</sup>

Já os poemas de Mário Ruivo<sup>1443</sup> tinham conotações claramente anticolonialistas, como em «Cartaz de turismo»:

Madona // de tetas escuras // de tetas duras // batendo compasso // ao som do pilão [...] madona de tetas escuras // de tetas duras // pró branco apalpar // e só dar em troca // um colar de contas» – e, ainda por cima, incitavam ao combate, como em «Cântico»: «Nós não temos carabinas // nem bombas nem baionetas // [...] Mas temos as nossas mãos // que semeiam o trigo // e ceifam as searas // e amassam o pão // [...] – E as máquinas das fábricas paradas // e a cidade às escuras // e os colectores sem água // e o padeiro sem vir // e o mercado fechado // E tudo com fome E tudo com fome // E A VIDA PARADA // Nós não temos carabinas // Não temos Não // Mas temos as nossas mãos // Mas temos as nossas mãos».<sup>1444</sup>

Ferro Rodrigues, no conto «Sombras», descrevia o som dos «passos isolados de pés escravos, na senda quotidiana do caminho da fábrica» e referia «a morte de frio de milhares de crianças». Finalmente, Pacheco, com «História Antiga e Conhecida» (que mais tarde passaria a intitular-se *Os Doutores a Salvação e o Menino*), criticava explicitamente a atitude dos intelectuais, inócua e inoperante, na resistência ao regime, quase todos os exemplares foram apreendidos pela censura.

Trata-se de uma espécie de parábola bíblica — tanto a linguagem como a própria estrutura formal do texto procuram imitar a Bíblia (por exemplo, antes de cada parágrafo surge a indicação de um número, como se fossem versículos) — inspirada na famosa cena em que Jesus, com doze anos, vai falar aos doutores. No texto de Pacheco,

<sup>1441</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 21 de Novembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1442</sup> Jaime Salazar Sampaio, «Aproximação», *Contraponto 1*, 1950.

<sup>1443</sup> Clara Rocha, em *Revistas Literárias do Século XX...*, liga inquestionavelmente *Bloco* ao neo-realismo, dando como exemplo os poemas de Mário Ruivo aí publicados, cuja «tendência dominante é a do poema-grito ou poema-denúncia» (p. 525).

<sup>1444</sup> Mário Ruivo, «Cartaz de Turismo», *Contraponto 1*, 1950.

Jesus vai ao encontro dos intelectuais (ou doutores), que todas as tardes se reuniam no Café Brasileira para falarem de filosofia, religião, política, literatura, etc., e diz-lhes:

Vós bem sabeis que o tirano Herodes [a quem mais à frente chama de *farçista*, numa clara alusão a Salazar] escraviza o povo com leis pesadas e iníquas. [...] vamos viver toda a vida assim? [...] Por toda a parte é o mesmo: fome e miséria, fome e tirania, fome e doença. Isto assim não pode continuar. [...] Ele é um tirano e um mau governante, ele terá o castigo que os seus crimes merecem. [...] Mas enquanto o dia da redenção não chegar, o povo espera e sofre. O povo está farto de pagar impostos, de passar fome, de suportar violências; o povo está farto do pão maldito que lhe dão a comer, pão maldito porque é o pão da desonra. O povo quer liberdade para se governar e dirigir a nação.<sup>1445</sup>

Inicialmente, porém, o discurso do Menino não consegue demover os doutores:

Tudo aquilo já eles sabiam, que grande novidade! Eles não eram nenhuns cegos nem nenhuns tolos. [...] Mas que podiam eles fazer? Aguardar calmamente o desenrolar dos acontecimentos. Eles eram sábios e Doutores e intelectuais; eram homens pacíficos: não eram homens da rua. Não se metiam em sarilhos, nem queriam saber de desgraças: não eram homens da rua. Não queriam nada com a política.<sup>1446</sup>

Ainda assim, Jesus insiste: «Toda a vossa ciência, toda a vossa inteligência têm de ser postas ao serviço do povo. [...] Tendes a inteligência, tendes a influência. Libertai os homens.»

Até que de repente os criados e as pessoas que se iam juntando à porta do café começam a aplaudir o Menino. O entusiasmo era tal que

da turba passou aos Doutores. Agora os intelectuais queriam descer à rua e fazer coisas. [...] Já começam a surgir planos e projectos arrebatados. [...] E estava-se nisto quando apareceram uns fortes centuriões de cacete rijo à ilharga. [...] começaram logo aos empurrões a uns e outros e a falar em tom abrutalhado. Entre os Doutores havia agora um silêncio reverente. [...] As ordens vieram ríspidas, enérgicas e concisas: tudo prás suas casas — e juizinho. Matatias protestou: achava insuportável aquele abuso da força, aquele despotismo, aquela violência que não consentia a homens livres e maiores o direito de se reunirem. E de gritarem alto e bom som as suas ideias. E guinchava mais coisas, todas antipáticas para os centuriões e para o tirano Herodes, a quem chamou por várias vezes de *farçista*. [...] Um centurião [...] caceteou-o com valentia e brio diante dos outros Doutores passados de raiva e medo. [...] Outros começaram a murmurar, depois a berrar, a clamar vingança. Mas Os Doutores tinham-se esquecido de fazer ginástica e não estavam armados. Vieram mais centuriões e limpam o café.<sup>1447</sup>

No final, o Menino vai parar aos «Limoeiros de Jerusalém com um enorme galo na testa (e todo comprometido de sua divina pessoa se encontrar na cadeia juntamente com os rufias, os ladrões e as prostitutas). Esta última frase, com a referência ao

<sup>1445</sup> Luiz Pacheco, «Os Doutores, a Salvação e o Menino», *Contraponto* 1, 1950, incluído em *Crítica de Circunstância...*, pp. 15, 16.

<sup>1446</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>1447</sup> *Idem*, p. 22, 23.

Limoeiro, acabaria por ser premonitória, já que Luiz Pacheco, no ano seguinte, em 1947, foi encarcerado nessa mesma prisão (para onde voltaria em outras duas ocasiões, em 1959 e 1968).

Não eram precisos dois dedos de testa para perceber que Luiz Pacheco visava tanto o regime de Salazar, como a passividade dos intelectuais da oposição, que se limitavam a criticar a autoridade nas conversas de café e nada faziam para acabar com a opressão, o medo, a fome, a miséria, a violência, a censura, etc. Sublinhando, em Jesus, o seu lado socialmente revolucionário de defensor dos «humilhados e ofendidos», Pacheco pretendia recuperar o espírito de liberdade, de justiça social e de luta contra a escravidão contido nas escrituras. Ao mesmo tempo, punha em causa a interpretação dominante da Bíblia, assente em noções como a fé, a segurança, a ordem e a harmonia. Ora, tal como Jesus, que fora condenado por ser um destabilizador da ordem estabelecida e por advogar causas incómodas, os intelectuais não se deviam deixar sufocar pelas decisões autoritárias. Não podiam ficar calados, tinham a obrigação de desafiar o discurso e a ordem dominantes. Era esta, em suma, a mensagem implícita no texto ou, como o próprio escreveu mais tarde, «o meu contarelo do *Bloco* era sobre a acção dos intelectuais como RESISTÊNCIA: moles, abúlicos, vaidosos e fracos».<sup>1448</sup> Com textos deste cariz, não surpreende pois que o regime, sendo como era, tivesse apreendido a edição.

Em 1966, já distanciado desse neo-realismo da juventude, numa nota à reedição do texto, em *Crítica de Circunstância* (livro também apreendido, como veremos mais adiante), Pacheco explicava, depois de apontar (e criticar) a ausência de padres nos romances neo-realistas:

Serviu-me esta história para falar da educação católica, que eu e os homens da minha geração recebemos e nos veio a todos com muitos beijos e lágrimas das nossas mães, pobres mães coitadas! das velhas avós, tias, amas, de toda uma gente parada e calma, que já se não usa, mas era estimável quando não era mais, porque era santa e pura, quero dizer, analfabeta. [...] Com memórias da infância, pois, com o tal sentimentalismo cristão, digamos, *católico*, que está na base da educação portuguesa, se construiu esta parábola, toda feita de uma ternura familiar, uma comum idolatria pela figura do Menino, que é o nosso personagem principal. E confiando em tão alto Advogado, pô-lo a falar o que de mais inocente e mais puro há na mensagem evangélica e é o seu veemente anseio de liberdade e dignificação da pessoa humana, porque «onde

---

<sup>1448</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 21 de Novembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

o Espírito de Deus, aí está liberdade». [...] quanto ao resto, que se não diz aqui, fica o Leitor Livre – para julgar e entender.<sup>1449</sup>

A apreensão do *Bloco*, que teve uma segunda edição clandestina, em «stencil», com outro título e distribuição particular, deixou-o num grande abatimento, descrente quanto à possibilidade de escrever livremente em Portugal. Desânimo que não durou muito tempo, porque naquele mesmo ano de 1946, motivada pela vitória dos Aliados, a oposição ao regime vivia tempos de efervescência, «tudo servia para movimentação: cineclubes, acampamentos nos pinhais, sessões de cinema, recitais de poesia, teatradinhas, revistas e antologias, poemas e cartazes. Fulgurações ingênuas, algumas até cómicas, desajeitadas, de uma Resistência seu tanto inócua, mas sincera, juvenil. Fundavam-se associações [...]».<sup>1450</sup> Precisamente numa ação dessa natureza, alguns meses depois, nesse ano de 1946, Luiz Pacheco conheceu Mário Cesariny, a cujas mãos tinha ido ter um exemplar do *Bloco*. Foi no Círculo dos Amigos do Teatro (CAT), à saída da peça *Num Banco de Jardim*, de Pedro Serôdio (pseudónimo de Avelino Cunhal, pai de Álvaro Cunhal). Cesariny tivera conhecimento da apreensão do livro e, como forma de protesto, disse-lhe, estava a escrever uma adaptação do conto para teatro, intitulada *Um Auto Para Jerusalém*. Esse primeiro encontro entre os dois, que mudaria o curso da vida de ambos, Pacheco descreveu-o assim:

Lembro: o CAT, dito por extenso CÍRCULO DOS AMIGOS DO TEATRO. [...] Organizou-se um espectáculo, se bem me lembro, no Grupo Dramático Lisbonense, ali na rua Marcos Portugal (cito com receio: seria assim? não tenho aqui e agora possibilidade de confirmar, corrijam, s.f.f.). Convidámos o Eduardo Scarlatti, para uma parlenga sobre Teatro, o João Villaret iria declamar e fê-lo, inteiramente de borla e prestável, para uma assistência vibrante; a encerrar, uma pecinha, NUM BANCO DE JARDIM, de Pedro Serôdio, pseudónimo de Avelino Cunhal, pai do Camarada Álvaro. Era um diálogo, decerto recheado de alusões, entre dois vagabundos inconformados, no palco figurados por um rapaz, Babo, e pelo António Domingues, futuro pintor. Eu emprestei um casaco que tinha muito maltratado e passei a representação a passear em camisa, pelos bastidores. Aquilo acabado, à saída, surge-me um sujeito, com aspecto de grande seriedade, que me diz: – li o seu conto do Menino Jesus. Não é nenhuma obra-prima, mas gostei. Olhe, e por raiva de terem apreendido *O Bloco*, estou a escrever uma peça tirada do conto. E foi assim que conheci o Cesariny. A peça veio a chamar-se *Um Auto para Jerusalém*, foi publicada em 1964 [pela Minotauro], por gosto e devoção do Bruno da Ponte, e, com a PIDE sempre atenta, foi logo proibida e apreendida a edição.<sup>1451</sup>

Nessa época, Pacheco não sabia quem era Cesariny, que ainda não se tinha alcandorado ao estatuto de poeta fundador do movimento surrealista português. Ali

<sup>1449</sup> Luiz Pacheco, «Nota a “Os Doutores, a Salvação e o Menino”, em 1955», *Crítica de Circunstância...*, pp. 223-225.

<sup>1450</sup> Luiz Pacheco, «O Cesariny: um abismo», *Figuras, Figurantes...*, pp. 92-93.

<sup>1451</sup> *Idem*.

selaram a sua amizade, que não seria para sempre, como vimos (a ruptura definitiva, depois de vários desencontros e desavenças, ficou assinalada com a publicação de *Pacheco versus Cesariny*, em 1974, e com a resposta deste em *Jornal do Gato*)<sup>1452</sup>. A partir desse encontro, e perante o impasse dos neo-realistas, preocupados sobretudo em manter o seu poder nas editoras e nos jornais e não tanto em lutar contra o salazarismo, Luiz Pacheco passou a dar-se mais com os surrealistas – entre os quais António Maria Lisboa, que conheceu em 1948 – e começou a frequentar o Café Gelo, no Rossio.

Depois de algumas apreensões mas de outros autores editados na Contraponto, como a primeira tradução portuguesa do Marquês de Sade – *Diálogo entre um Padre e um Moribundo* –, Pacheco viu mais um texto seu ser denunciado e proibido de circular, acusado de pornografia, obscenidade e atentado à moral pública. Título do texto: «Côro de Escarnho e Lamentação dos Cornudos em Volta de S. Pedro» (então inédito), um poema em quadras dedicado «às fogosas e vampirescas mulheres da Beira, de quem já Abel Botelho disse o que disse» e incluído na *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, que tinha selecção, prefácio e notas de Natália Correia, ilustrações de Cruzeiro Seixas e chancela das edições Afrodite, de que era responsável Fernando Ribeiro de Melo (o livro, que começava com Martim Soares, autor do século XIII, incluía também dois inéditos de António Botto). Além da organizadora, do editor e de Pacheco, foram igualmente processados e intimados judicialmente Mário Cesariny, José Carlos Ary dos Santos e E. M. de Melo e Castro. Do processo parece ter-se escapado David Mourão-Ferreira, que assinando o texto das badanas afirmava sobre aquela antologia: «é provável que também suscite, em meia dúzia de paranóicos, em duas ou três dezenas de recalçadas, a sádica nostalgia das fogueiras do Santo Ofício. Pela nossa parte, não deveremos esquecer o caso daquele magistrado que judicialmente perseguiu, em França, a *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire: anos depois, já reformado, foi surpreendido, numa igreja, a introduzir estampas pornográficas nos livros de missa das devotas. São geralmente assim os defensores da moral pública».<sup>1453</sup>

---

<sup>1452</sup> Mário Cesariny, *Jornal do Gato*, Lisboa, edição de Raul Vitorino Rodrigues, 1974 (reeditado pela Assírio & Alvim em 2004).

<sup>1453</sup> Texto incluído em Natália Correia (org.), *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Antígona/Frenesi, 2000, p. 10.

No prefácio, datado de Novembro de 1965 e intitulado «O cativo de Afrodite», Natália Correia analisa, entre outros temas, a ousadia literária de Genet por ter assumido a sua homossexualidade, para no final defender a necessidade de

Normalizar o que uma civilização empecida pelo remorso desfrutou envergonhadamente no irresistível gozo do proibido, desprestigiar a fascinação do mal, fazendo explodir a carga da sua concomitante angústia, trazer à superfície as recalcadas supurações do instinto, desinibindo-as da compreensão estimulante dos tabus, eis o que nos parece ser o canal de uma estabilização psicológica apaziguadora. Eis o que nos autoriza a exumar do cemitério das obras malditas grande parte das poesias que constituem o corpo desta Antologia.<sup>1454</sup>

Criada nesse ano de 1965, a editora Afrodite tinha-se estreado com *Kama Sutra. Manual do Erotismo Hindú* (a *Antologia* era o segundo livro). Fernando Ribeiro de Melo, o editor, que usava uns «cabelos compridos à Buffalo Bill» e chegou a ser referido como «o Dali de Lisboa» (em 1971, promoveu as suas edições dentro de uma banheira com espuma, acontecimento amplamente noticiado na imprensa e que foi capa do *Diário de Lisboa*), tinha ficado conhecido no meio desde que em Outubro de 1964, num recital de poesia que promovera na Sociedade Nacional de Belas-Artes, escandalizara muitos dos assistentes quando pretendeu avaliar a importância de cada poeta pelo tempo que duravam as palmas após cada leitura. Depois desse acontecimento, decidiu fundar as edições Afrodite (o nome era para «chatear, porque cheirava a erótico»).

Dórdio Guimarães, então casado com Natália Correia, recordou o momento em que receberam a notícia da apreensão da *Antologia*: «Pouco tempo depois de o livro ter saído, fomos avisados de que a PIDE nos ia entrar em casa; quando lá chegaram, os poucos exemplares que possuíamos já estavam semeados pelos telhados dos vizinhos.»<sup>1455</sup> Apreendida nas livrarias de todo o país, Ribeiro de Mello fez uma edição pirata, numa tipografia da Amadora, que transportou no fundo falso, montado para o efeito, do seu carro.

Por então, já a notícia chegara às Caldas da Rainha, onde Pacheco residia:

a Pêjota anda interessada nas nossas pessoas... Mas a Natália garantiu-me também ontem que não era caso de mor gravidade e só ela está à cabeça do touro, com um processo-crime, já metendo advogado e as gracinhas do costume. Sem armar ao quixotesco, acho que em certa maneira e sob um processo a estudar (tenho alguns projectos) nos devemos solidarizar com ela (se a coisa for a mais, não como super-

---

<sup>1454</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>1455</sup> Citado em Fátima Maldonado, «Salazar contra Sade», *Expresso*, secção «Pisa Papéis», 24 de Dezembro de 1992, p. 14.

provocação, o que seria tolo). E chamarmos a nós esses autores, também antologiadados, que o Estado Novo tem celebrado a seu modo este ano: Mestre Gil, Bocage.<sup>1456</sup>

Pouco depois, em carta enviada a Vítor Silva Tavares, percebe-se que Pacheco já tinha dito a Natália Correia que estaria à sua disposição, naquele processo, para o que fosse preciso, tendo-lhe dito «não por quixotismo mas por camaradagem desafiante, que estaria com ela no que houvesse com ela em relação à anterior antologia (onde colaborei a brincar e só por causa dela – em atenção a outras muitas coisas, por ex. o crianço meu que ela lá tem em casa) julgo manter uma atitude de coerência para a qual acato o vosso conselho de Amigos mas não me era exigida a vossa digamos autorização».<sup>1457</sup>

Pacheco (tal como outros colaboradores, vivos, da antologia) não estaria à espera, portanto, de ser envolvido judicialmente no caso da *Antologia*. No entanto, o tempo foi decorrendo e a 20 de Julho de 1966 recebeu uma notificação de culpa por abuso de liberdade de imprensa, onde era declarado, entre outras coisas, que as suas coplas do «Côro dos Cornudos» podiam corromper a juventude (dias depois seria chamado a depor noutro processo que lhe fora instaurado na sequência do prefácio que assinou a um livro do Marquês de Sade, também editado pela Afrodite). Com o processo da Sertã, relativo a Maria Irene, que a *Antologia* «destapou», Pacheco viu-se assim, em 1966, com três processos às costas: «Os processos (literários) já são três, com a apreensão do livro do Masoch e o Editor (Ribeiro de Mello) mai-lo prefaciador (testemunha do Ribeiro de Mello na *Antologia*), que é o eng. Júlio Moreira, também incriminado. Mais cabeça menos cabeça somos, para já: 13 réus, com o Editor a trisar umas 150 testemunhas, fora Juízes, Imprensa, carcereiros, advogados (aí uma dúzia), milhares de punhetas batidas à conta do Sade e do Masoch, etc. etc. Há que reconhecê-lo: o Barbachas Mello tem topete. E não pára!»<sup>1458</sup>

Pacheco também não parou. Apesar desse processo, continuou a publicar os seus folhetos, como o «Comunicado ou Intervenção da Província» ou «Maravilhas & Maravalhas Caldenses», ambos de 1966. Sobre o primeiro, disse um funcionário da PIDE que era «amoral e quase pornográfico», além de ser «antagónico às instituições vigentes».<sup>1459</sup> Sobre o segundo, dizia essa polícia que

---

<sup>1456</sup> Carta enviada para Mário Cesariny de Vasconcelos, em *Pacheco versus...*, p. 227.

<sup>1457</sup> Carta enviada a Vítor Silva Tavares, sem data, em *Pacheco versus...*, p. 230.

<sup>1458</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Serafim Ferreira, datada de 5 de Outubro de 1966, *Cartas na Mesa...*, p. 40.

<sup>1459</sup> ANTT, Arquivos PIDE/DGS, Processo 2884 – CI (1) NT 1252, folha 6, com data de 16 de Abril de 1966.



Nesta cidade [Caldas da Rainha], têm sido encontrados impressos da autoria de Luís Pacheco a anunciar que iria ser posto a circular o seu 2º fascículo da série MARAVILHAS & MARAVALHAS CALDENSES contendo: «O cidadão que era pombo»; «Livros para Ler»; «Coisas & Loisas»; «O que se passa no C.C.C.?». Atendendo às aparências suspeitas do autor, é de presumir que seja literatura inconveniente, pelo que rogo a V. Exª se digne informar se devo proceder à sua apreensão se forem localizados volumes dos referidos fascículos.<sup>1460</sup>

Pacheco tinha até dia 1 de Outubro para apresentar a sua defesa e entregar o respectivo rol de testemunhas na Boa-Hora, 4ª Juízo Criminal. No dia 29 de Setembro, vindo das Caldas da Rainha de boleia com o advogado António Maldonado Freitas, que lhe estruturara e ditara a defesa. Da lista de testemunhas abonatórias indicada constavam: Jaime Salazar Sampaio (engenheiro silvicultor), Vitorino Nemésio (professor catedrático), António Manuel Couto Viana (poeta e realizador teatral), José Manuel Saudade e Silva (estudante de Direito), João Bonifácio Serra (estudante de Direito), Serafim Ferreira (escritor), Vergílio Ferreira (escritor e professor do Liceu Camões), Orlando Vitorino (escritor e funcionário superior do serviço de bibliotecas da Gulbenkian, seria depois substituído por Virgílio Martinho porque já fora incluído entre as testemunhas de Ribeiro de Melo), António Maria Pereira (advogado) e Amândio César (funcionário superior da Emissora Nacional e escritor).

A escolha de Amândio César, homem de direita e funcionário do regime, tinha uma intenção muito clara: obrigar Natália Correia e Ribeiro de Mello a arranjam-lhe um advogado para o processo da *Antologia* (por impossibilidade económica, tivera de requerer um defensor officioso).

Eu chamei o Amândio César e outros de direita para chatear a Natália... Foi para se lembrarem de mim... Eram uns medrosos. Se não fosse o truque de pôr o Amândio César como testemunha, o Ribeiro de Mello e a Natália não me tinham arranjado advogado.»<sup>1461</sup> Conforme explicou depois, comprou «duas meias folhas de papel selado e voltei para casa. Requerimento ao Meretíssimo Juiz. Rol das testemunhas: à cabeça, o tal silvicultor, supostamente testemunha abonatória. Que nada sabendo do processo em questão, depõem apenas sobre o réu. Quanto quiserem e como; mas geralmente para dizerem aos juízes que o réu não é, em seu entender, *o pior que há*.

A seguir, mais 9 nomes também escolhidos ao acaso e um para lixar tudo, o Amândio César – que na Emissora Nacional atacara o livro desmedidamente. Este podia, no entanto, e do ponto de vista do meu interesse pessoal, exclusivo, ser-me favorável. Podia, se quisesse, testemunhar no pretório uma certa admiração que me tem prestado desde há anos e ainda em 1965 manifestara no Porto, aquando do I Encontro dos Escritores Portugueses. E não tinha ali à minha frente a sua assinatura no postal de inscrição para os *Textos Locais*? Vai pois e também o Amândio!

<sup>1460</sup> *Idem*, folha 18, com data de 24 de Novembro de 1966.

<sup>1461</sup> Testemunho pessoal de Luiz Pacheco, 17 de Agosto de 2001.

Tudo em meia-folha de papel selado. E como o dia continuava lindo e a minha razão enraivecida persistia, despachei a outra meia-folha para a Censura, reclamando do *Jornal de Letras e Artes* 150\$00 que o Director de lá, bem acolitado pelo Manuel de Lima, apostara em não me pagar. Perdeu. E o jornaleco acabou (não por isso, mas por muitas dessas e doutras seguidas).<sup>1462</sup>

A manobra, segundo ele, resultou em cheio. Quando viram Amândio César no rol de testemunhas, e depois de lerem a defesa,

perceberam, talvez assustados, que era mais que isso: era um contra-ataque em forma. Que eu não estava sozinho. [...] Mas quando em fins de Novembro, o do Sade entrou na mesma fase, já se mostraram solícitos: cartas, telegramas, telefonemas, advogado grátis, *e meu admirador* à vista. O que temiam? a repetição da gracinha, agora em escala *bis*, revigorada. Tratava-se de arranjar um advogado, da confiança deles, que me peasse. [...] já resolvera todas as medidas aconselháveis para ser, afinal, preso (Congratulo-me agora e aqui com o facto: toda a minha Tribo, pelo menos aquela que nesse momento me preocupava, *está bem*; estes dois daqui, a Irene e o puto, até, desde há 15 dias estão muito melhor). Não conhecia o meu advogado; fui chamado de urgência a Lisboa e calhou ter boleia. Fui. O cavalheiro denunciou, desde logo, ao que vinha (diante do editor e da esposa deste): eu tinha de me subordinar inteiramente à linha da sua defesa ou ele, mesmo no pretório, tirava a batina; ao que respondi taco-a-taco, que se percebesse nele ou na tal linha algo que fosse contra os meus interesses, lhe retirava em qualquer altura e com bronca a procuração (duas, para os dois processos) que lhe passara havia dias no escritório do editor.<sup>1463</sup>

Esse advogado era António de Sousa, que assim se juntava a Manuel João da Palma Carlos (advogado de Natália Correia), a Jorge Sampaio (advogado de Melo e Castro) e Fernando Luso Soares (advogado de Cesariny). Tranquilizado quanto ao advogado e ao empenhamento dos restantes réus na sua defesa, a sua maior fonte de perturbação continuava a ser a sentença (à revelia) da Sertã. E com a situação familiar de mal a pior, Pacheco começou a arrumar papeladas, a pôr documentos em lugar seguro. Preparava-se para fugir. Entretanto, o processo da *Antologia* parou, segundo ele porque Natália Correia tinha-se socorrido de alguns dos seus conhecimentos de direita. Parou esse mas o do Marquês de Sade continuou.

Em finais de 1965, inícios de 1966, Fernando Ribeiro de Melo convidou Pacheco para escrever um prefácio à tradução portuguesa de *A Filosofia na Alcova*, do Marquês de Sade – um dos livros canónicos das leituras interditas –, que acompanharia um outro, crítico do autor francês, assinado por David Mourão-Ferreira. «E a oferta é

---

<sup>1462</sup> Carta enviada para Jaime Salazar Sampaio, datada de 15 de Maio de 1967, *memorando...*, pp. 137-145.

<sup>1463</sup> *Idem*.

tentadora», confessou então a Vítor Silva Tavares.<sup>1464</sup> Meses depois, no dia 2 de Março de 1966, escreveu a um amigo informando-o de que na véspera acabara de escrever o prefácio.<sup>1465</sup>

Nesse texto, pró-Sade e dedicado a «Natália Correia, uma presença europeia no Portugal de hoje», Pacheco afirmava que Portugal era um país cruel e devasso:

Está à vista. Há provas, até há fotografias horripilantes. [...]

Podia trazer aqui casos quase incríveis da vida nos campos, onde se desconhecem os nomes técnicos, clínicos, às coisas, mas as fazem. E, para mim, são estes os melhores: porque as fazem. Na inocência animal, na força imediata dos instintos. Povo cruel, povo devasso [...].

*Povo cruel*: logo sem civilização. Lá iremos a pouco e pouco, talvez ingressando no Mercado Comum... [...] *Povo devasso*: à beira da animalidade ou do vício, portanto. [...] (e o Padre Amaro é repugnante não por *fornicar* com a Amélia, que era da ordem natural das coisas, mas por obrigá-la ao aborto e perdê-la com medo das consequências sócio-económicas da sua ligação).<sup>1466</sup>

Além disso, atacava e ridicularizava um Juiz do Tribunal da Boa-Hora, Manuel Arelo Manso, o que agravaria a sua responsabilidade criminal. Referindo-se aos machistas marialvas que recorriam à prostituição e às mulheres de cabaré, diz que «para esta devassidão comercializada, é o Dr. Manso mai-la sua Moralidadezinha um perfeito cegueta!». <sup>1467</sup> E quer ele queira, quer não, «o Sade está entre nós. Digo o mais grave: o Sade está em todos dentro de nós». <sup>1468</sup> Depois, dá a sua definição de libertinagem, categoria onde se incluía:

Libertino, libertinagem. Que é isto? [...] é o que faz da sua vida amorosa um espectáculo – por atitudes, palavras ou escritos; é o que gosta dela, em suma; por isso o proclama. É o que transforma essa experiência muito acima do prazer animal num jogo calculado, numa técnica da sedução, numa aposta vital. E é um tipo inconveniente, um sem papas-na-língua (não um fala-barato) porque falando com os outros e dos outros é de si e da sua Bela Vida que vai falando sempre. [...] O Cavaleiro de Oliveira, Bocage foram assim; eu sou à minha maneira um libertino também. E devo confessá-lo: conheço ou conheci gente devassa, libertinos muito poucos. [...] Moralidadezinha ambiente.<sup>1469</sup>

Sobretudo, é um defensor incondicional da liberdade, um indivíduo «que quer (queria ser, gostava, precisa de lidar com) gente livre com ele, como ele, à sua volta. Logo trata-

<sup>1464</sup> Carta enviada para Vítor Silva Tavares, em *Pacheco versus...*, p. 230.

<sup>1465</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha a Jaime Aires Pereira, 2 de Março de 1966, Biblioteca Nacional, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira».

<sup>1466</sup> Luiz Pacheco, «O Sade entre nós», *A Filosofia na Alcova*, Lisboa, Afrodite, 1966, pp. 21-22.

<sup>1467</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>1468</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>1469</sup> *Idem*, p. 18.

se duma mentalidade progressiva. Isso o leva, o obriga, lhe exige estar contra todas as tiranias». No final, apelava à leitura do Marquês, mas com um aviso: «Não se masturbem mais do que o suficiente para poderem ainda ficar depois o suficientemente lúcidos para o apreciarem e meditarem para fora e muito acima da pornografia.»<sup>1470</sup>

Percebe-se, pois, que Pacheco já contasse com as consequências das suas palavras e que tivesse feito algumas diligências para fugir das Caldas: «A verdade é que conto pisgar-me daqui em breve, logo após a saída do livro do Sade com o meu prefácio já a correr tipografias. Este prefácio tem picos: não podia perder a altura de dizer certas coisinhas ao tal Arelo Manso e a toda a moralidadezinha que ele representa e, até, aos puritanos que ele condena – não vão no futuro ficar equivocados com o meu silêncio dagora.»<sup>1471</sup> Previsivelmente, portanto, a 29 de Março de 1966, um agente da Polícia Judiciária, Henrique Parente, informava nos seguintes termos a directoria da mesma polícia: «Para os efeitos convenientes, tenho a honra de informar V<sup>a</sup> Ex<sup>a</sup> que consta estar à venda e em circulação, um livro pornográfico, protótipo de desmoralização [...]»<sup>1472</sup> Poucos dias depois, no dia 5 de Abril de 1966, o Chefe da Secretaria da Direcção dos Serviços de Censura comunicava ao Director da Polícia Judiciária de Lisboa que tinham sido proibidas de circular três obras editadas pela Editora Afrodite: *Manual do Erotismo Hindú*, *A Filosofia na Alcova* e *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*: «Nesta conformidade solicito de V<sup>a</sup> Ex<sup>a</sup> se digne ordenar as providências necessárias para que essa Polícia, da sua mui digna Direcção, proceda à apreensão de todos os exemplares destes livros que forem encontrados em circulação. Muito agradeço a boa colaboração prestada por essa Polícia a estes Serviços e solicito o favor do envio urgente de um exemplar de cada um dos referidos livros.»<sup>1473</sup>

Considerado pelas autoridades «pornográfico, torpe, obsceno e de linguagem despejada», ofensivo do «pudor geral e sexual, da decência e moralidade públicas e dos bons costumes», o livro foi portanto apreendido no próprio dia em que começou a ser distribuído nas livrarias (a tiragem foi de 2000 exemplares, dos quais seriam

---

<sup>1470</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>1471</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Virgílio Martinho, datada de 5 de Março de 1966, em *Pacheco versus...*, p. 233.

<sup>1472</sup> Em «A 1<sup>a</sup> edição portuguesa ou Sade e o Tribunal Plenário de Lisboa – documentos para uma reflexão exemplar sobre política-cultura-moral-ditadura», incluído em anexo na 2<sup>a</sup> edição de Marquês de Sade, *A Filosofia na Alcova*, Montijo, edições Afrodite, s/d, pp. 285-361, onde o leitor pode consultar todos os documentos e autos de declarações relativos a este processo.

<sup>1473</sup> *Idem*, pp. 290-291.

apreendidos 1267)<sup>1474</sup> De nada servira a pequena folha que os responsáveis pela edição tinham feito colar na página anterior ao rosto da obra, com o seguinte aviso: «Aos Exm<sup>os</sup> Livreiros: Tratando-se de uma obra cujo significado cultural só pode ser devidamente apreendido por pessoas de sólida e amadurecida formação, roga-se aos Exm<sup>os</sup> livreiros o maior cuidado na venda deste livro, de modo que ela seja rigorosamente interdita a menores. E mais se pede: que igualmente transmitam esta recomendação a todas as pessoas que adquiram a obra.» Dois dias depois, da apreensão, a 7 de Abril de 1966, Luiz Pacheco confessava ter feito

uma coisa grave: joguei tudo, ou quase, num prefácio a uma tradução do Sade que foi apreendida no mesmo dia em que saiu. A PJ tomou conta do assunto. E este processo somado ao outro da Antologia Erótica (que, segundo consta, foi parar ao Tribunal Plenário. É uma honra para a gente, mas perigosa) e ao meu cadastro, deve dar uma estadia prisional duradoura. Tenho cá uma impressão que a minha vida vai entrar num plano inclinado e muito escorregadio, com dois locais à vista: Aljube ou Limoeiro.<sup>1475</sup>

Do caso deram eco os jornais, com grande agressividade, em particular, aqueles que simpatizavam com o regime, como o *Diário da Manhã*, que a 9 de Abril publicou um artigo não assinado com o título «Cadeia ou hospício». Informando primeiro os leitores da «apreensão de diversos livros imorais e pornográficos em diversas regiões do país», referia-se depois em particular ao livro de Sade:

As depravações sexuais abomináveis são ali expostas e até preconizadas com uma cruza tão revoltante, com um vocabulário tão reles, que nos recusamos aceitar como pessoas humanas aqueles que as difundem, apoiam e delas fazem o elogio. O homossexualismo, a sodomia, o incesto são ali propagandeados como se de virtudes se tratasse. A juntar a isto, um dos prefaciadores permite-se insultar a magistratura do tribunal da Boa Hora, por onde se gaba de já ter passado. Torna-se claro que a indivíduos deste estofo não poderá permitir-se-lhes o contacto com uma sociedade medianamente digna. O caminho só poderá ser ou a cadeia ou o hospício.<sup>1476</sup>

Um mês depois, o livro ainda dava que falar na imprensa, agora no *Jornal de Notícias*, com um artigo assinado por Olavo d'Eça Leal: «Publicou-se muito recentemente, em Portugal, uma tradução de um dos mais expressivos e repugnantes livros do sr. Marquês de Sade. As suas páginas ainda cheiram a tinta, e cada exemplar vendido fora das livrarias custa oitenta escudos, quando na verdade a edição, se de um livro vulgar se tratasse, não permitiria aos livreiros – se também nas livrarias se

<sup>1474</sup> O livro foi distribuído, segundo informação do editor Ribeiro de Mello à própria Polícia Judiciária, pelas seguintes livrarias: Sá da Costa (Rua Garrett, Lisboa), Bertrand (Rua Garrett, Lisboa), Divulgação (Rua Dona Estefânia, Lisboa), Ática (Rua Alexandre Herculano, Lisboa), Eduardo Rodrigues Ferreira (Rua dos Soeiros, Lisboa), Almedina (Coimbra).

<sup>1475</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Jaime Aires Pereira, datada de 7 de Abril de 1966, em *Memorando...* p. 99.

<sup>1476</sup> s/a, *Diário da Manhã*, secção «dia a dia», 9 de Abril de 1966, p. 8.

vendesse – exigir mais de trinta escudos aos eventuais compradores. Os restantes cinquenta são o preço do fruto proibido que, neste caso particular, se classifica de fruto criminoso» (e o facto de ser caro não servia de dissuasão, pois também «a cocaína é cara, e a marijuana, e a morfina, e isso não significa que não se esgotem as reservas dos fornecedores com enorme rapidez e por qualquer preço se forem lançados no mercado com afrouxamento da vigilância das brigadas especiais»).

Para o autor do artigo, se bem que as teses de Sade não resultem nada convicentes para um leitor avisado e esclarecido, «dotado de raciocínio lógico» – considera mesmo que alguns excertos são «irresistivelmente cómicos» –, já o mesmo não se pode dizer dos milhares de leitores de todas as idades e mentalidades, que ao terem acesso ao livro, não só tomam contacto com «quadros de desumana depravação», como se vêem perante um «manancial de teorias de total corrupção da religião católica, das leis geralmente aceites para a manutenção do equilíbrio no convívio familiar, das leis da rua, das leis que regem a simples amizade entre os homens, instigando à liberdade de matar, de roubar, de atraíçoar, de corromper». Defensor da tolerância de ideias, considera, porém, que há um limite para tudo. Ainda por cima, para cúmulo, o livro tem ilustrações e «é prefaciado duplamente, por dois escritores conhecidos, um dos quais de mérito, e já detentor de responsabilidades não apenas literárias mas de orientação intelectual e moral das massas [David Mourão-Ferreira]».

Sem nunca citar os nomes dos responsáveis, sequer o título do livro, limitava-se a informar que estava «incluído numa colecção, toda ela apropriada ao gosto dos «amantes malditos», de que já se publicaram mais dois e de que está mais um para sair.

O primeiro é o velho Kama-Sutra, o celeberrimo código hindu que já tem barbas; o segundo é em verso – uma antologia dos nossos poetas marotos, desde o século XI à actualidade – mas este do Sade, é o pior exactamente pelo desenvolvimento de teorias perniciosas que podem ser muito mal compreendidas – ou bem de mais – pelos espíritos inflamáveis. A antologia poética é quase inofensiva porque tais coisas, em verso, com métrica e sonoras rimas, não se tomam a sério. O pior, repito, é a filosofia sádica, pomposa e gordurosa.

---

<sup>1477</sup> Olavo d'Ela Leal, «O Pântano dos “Pântanos”», secção «Dá-me licença?», *Jornal de Notícias*, 5 de Maio de 1966, p. 7.

<sup>1478</sup> *Idem.*

<sup>1479</sup> *Idem.*

Foram então processados o editor, Francisco Ribeiro de Mello, os responsáveis pela tradução, António Manuel Calado Trindade e Herberto Helder<sup>1480</sup>, o ilustrador João Rodrigues e Luiz Pacheco. O outro prefaciador, David Mourão-Ferreira, como escreveu um texto «Contra Sade», onde manifestava o seu desagrado perante a obra do Marquês de Sade (embora não deixando de reconhecer o valor cultural da mesma), foi o suficiente para não ter sido pronunciado no processo do 2º Juízo Criminal da Comarca de Lisboa.

Segundo palavras da acusação, o prefácio de Luiz Pacheco utilizava «expressões objectiva e subjectivamente injuriosas, [...] ofensivas da honra e consideração do Meritíssimo Juiz Manuel Arelo Ferreira Manso, presentemente Desembargador e Inspector Judicial, pessoa visada no prefácio aludido por factos relativos às suas funções enquanto Juiz neste Tribunal da Boa-Hora».<sup>1481</sup> A título de exemplo, o processo que seguiu para tribunal retirou do prefácio a frase que aqui transcrevemos: «Pelos limites do espaço e tempo consagrados, pela entidade convidada (eu; emparceirando com o David que faz ou fez outro prefácio anti-Sade), o leitor inteligente já prevê o género de prefácio que lhe vou atirar: uma prosa humorística, um sadismo caseiro, inofensivo, literário, bonacheirão, que gostosamente daqui ofereço ao Meritíssimo Dr. Arelo Manso, o qual teve o carinho de me prevenir, em audiência na Boa-Hora que «a libertinage neste paixe (ele fala axim) inda num é permitida...»». O processo instaurado ao escritor Luiz Pacheco seria ainda agravado, como vimos, pelo facto de já haver respondido por duas vezes em Tribunal, «sendo uma por estupro e outra por atentado ao pudor e desobediência ao Tribunal, tendo sido condenado das duas vezes», citação do Auto de Declarações que o Tribunal Judicial da comarca das Caldas da Rainha,<sup>1482</sup> interpelado por um oficial de diligências, remeteu para Lisboa a 14 de Junho de 1966. Ainda nesse mesmo dia, a Subdirectoria de Lisboa da Polícia Judiciária, através de um inspector, um agente e dois peritos, procedeu ao exame directo de alguns objectos apreendidos, pelo que julgamos saber, ao escritor Luiz Pacheco: «três canecas de barro

---

<sup>1480</sup> Herberto Helder foi convidado por Ribeiro de Mello para traduzir o livro. Segundo declarou ao tribunal, Herberto Helder, apercebendo-se dos problemas que a publicação do livro inevitavelmente levantaria e ainda porque não podia adiar outros trabalhos que tinha em mãos, entregou o encargo da tradução a António Manuel Calado Trindade, que funcionaria como “negro”. Ou seja, a tradução era assinada por Herberto Helder, que se encarregaria de pagar o trabalho ao verdadeiro tradutor. Segundo o relatório da Polícia Judiciária, “o declarante, com receio que o editor depois não pagasse àquele tradutor ou se pudesse levantar qualquer problema no pagamento, disse-lhe que tinha sido o declarante a tal fazer.” Por essa razão, Herberto Helder assinou a tradução mas com pseudónimo. Helder Henrique.

<sup>1481</sup> Marquês de Sade, *A Filosofia na Alcova*, Montijo, edições Afrodite, s/d, p. 324 (2ª edição).

<sup>1482</sup> Luiz Pacheco residia então nas Caldas da Rainha.

vidrado, contendo preso ao fundo e feito no mesmo barro, uma imitação do pénis, ou melhor, dos órgãos sexuais masculinos; uma figura em louça das Caldas, representando um frade vestido com um tecido de cor castanha, tendo um cordel que, accionado, faz erguer uma peça da mesma louça, imitando os órgãos sexuais masculinos [...]». A 16 de Julho de 1966, ofício nº 34132, a Subdirectoria da PJ de Lisboa enviou ao Tribunal Criminal um conjunto de pertences do escritor: um livro, *Novelas do Marquês de Sade*, diversos papéis com os títulos *Conversa de Três*, *Os Namorados* e *O Sade aqui entre nós*»<sup>1483</sup>, dois bonecos e três copos de loiça das Caldas da Rainha.<sup>1484</sup>

Finalmente, o 2º Juízo Criminal da Comarca de Lisboa, em despacho de pronúncia, deduziu acusação por abuso de liberdade de imprensa contra os arguidos Fernando Ribeiro de Mello, António Manuel Calado Trindade, Herberto Helder de Oliveira, Luiz José Machado Gomes Guerreiro Pacheco e João Baptista Martins Rodrigues.<sup>1485</sup> Os advogados dos réus foram, respectivamente, Manuel João da Palma Carlos, Jorge Sampaio, Luís Francisco Rebello, Fernando da Rocha Calixto e João Lopes Alves. Para sustentar a acusação, e a título exemplificativo, o redactor transcreveu algumas passagens do livro: «“são bem os mais bonitos seios!... Cabem nas conchas das mãos... mas tão suaves... tão juvenis... tão brancos!... Vinte vezes perdi a cabeça, beijando-os; e se tu visses como ela vibrava sob as minhas carícias... como os seus grandes olhos revelavam o estado do seu espírito!...” (pág. 36); “toca-lhe no caralho através das cuecas” (pág. 36); “toca na cona de Eugénia... afasta-lhe as nádegas e mostra o buraco do cu” (pág. 43); “o termo técnico é colhões” (pág. 44); “uma rapariga bonita só deve preocupar-se em foder” (pág. 44); “ergue-se e encosta o caralho ao buraco do cu da jovem” (pág. 47)».<sup>1486</sup>

---

<sup>1483</sup> Em 1959, Luiz Pacheco editou na sua Contraponto a primeira tradução de Sade em português, *Diálogo entre um Padre e um Moribundo* (trad. de José Manuel Simões). *Os Namorados* refere-se a um texto iniciado em 1951 e terminado apenas 20 anos mais tarde, já em Setúbal e publicado em 1971, no livro *Exercícios de Estilo*. «Conversa de Três» foi igualmente incluído nessa obra.

<sup>1484</sup> Incluído em «A 1ª edição portuguesa ou Sade e o Tribunal Plenário de Lisboa – documentos para uma reflexão exemplar sobre política-cultura-moral-ditadura», Marquês de Sade, *A Filosofia na Alcova*, Montijo, edições Afrodite, s/d (2ª edição), pp. 285-361.

<sup>1485</sup> Entre as testemunhas apresentadas pelos arguidos, contam-se, para Herberto Helder: Marcelino Vespêira; Alexandre Babo; Luís de Sttau Monteiro; Rolando de Sá Nogueira; para Luiz Pacheco: Virgílio Martinho; Jaime Salazar Sampaio; Vitorino Nemésio; Jorge Listopad; Vergílio Ferreira; Ruy Corrêa de Mello; para o editor Fernando Ribeiro de Mello: David Mourão-Ferreira; José Augusto França; João Palma Ferreira; José Blanc de Portugal; Tomáz Ribas; Vítor Silva Tavares; Virgílio Martinho; Liberto Cruz; Rui Mário Gonçalves; Alexandre O'Neill.

<sup>1486</sup> «A 1ª edição portuguesa ou Sade e o Tribunal Plenário de Lisboa – documentos para uma reflexão exemplar sobre política-cultura-moral-ditadura», Marquês de Sade, *A Filosofia na Alcova*... (2ª edição).



A defesa dos arguidos assentou, genericamente, no valor cultural da obra. Ribeiro de Mello, por exemplo, afirmou que «foi seu objectivo (a exemplo de muitos outros editores de várias nacionalidades) dar a necessária divulgação a um autor que ocupa um lugar de eminente importância na História da Literatura Universal, com inegáveis e por vezes decisivas repercussões em vários campos do conhecimento humano, como por exemplo, nas *ciências da patologia sexual, filosofia, sociologia e modernos movimentos literários e artísticos* entre eles *o surrealismo*. Com efeito, Sade foi um genial precursor da patologia sexual e os seus escritos são tão necessários para o estudo dessas perversões como os trabalhos de Krafft-Ebning e Sigmund Freud – isto mesmo se prova por importantes e objectivas investigações de Duehren, Maurice Heine, Gilbert Lely, Klossowski, Ruf e Naville. As obras do Marquês de Sade são um documento indispensável para a compreensão da Filosofia do século XVIII, pois contêm uma exposição do materialismo e do ateísmo no seu aspecto absoluto, sendo exemplo, por outro lado, da angústia de um espírito atormentado em face do problema do mal». O editor defendia-se ainda, não só com a advertência colocada na portada do livro – *Aviso aos Exm<sup>os</sup> Livreiros* –, como também com o preço do livro: «Convém ainda registar que o preço de venda ao público de 80\$00 (oitenta escudos) só por si restringiria o alcance da obra a pequenos sectores cujas disponibilidades financeiras traduzem, quase sempre, uma certa formação intelectual ou de conhecimentos.»<sup>1487</sup>

Em Maio de 1967, a audiência foi adiada, como consta de carta enviada por Pacheco da Cadeia Civil das Caldas (onde estava por causa do processo da Sertã): «Nova audiência do Sade marcada para dia 27 e os perigos que ela representa para mim obrigam-me a múltiplas cartas, postais, apelos, desânimos, esperanças, frustradas ou não – não o sei ainda, só no Lá Fora se é que lá chegarei.»<sup>1488</sup> No final de Junho, o julgamento seria novamente adiado, para Outubro, devido à falta de comparência de algumas testemunhas de defesa, conforme noticiado na imprensa.<sup>1489</sup>

A 19 de Outubro de 1967, o Segundo Juízo Criminal do Tribunal Plenário da Comarca de Lisboa procedeu à audiência de discussão e julgamento do processo de abuso de liberdade de imprensa. Da análise apresentada no Boletim do Registo Criminal de 9 de Novembro de 1967 sobressaía uma concepção do leitor como um ser débil e

---

<sup>1487</sup> *Idem*.

<sup>1488</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Serafim Ferreira, datada de 9 de Junho de 1967, em *Cartas na Mesa...*, p. 87.

<sup>1489</sup> «Ronda dos Tribunais: Adiado para Outubro um julgamento sobre a edição de um livro», *O Comércio do Porto*, 29 de Junho de 1967, p. 11.

incapaz de apreciar os livros pelo seu valor estético, procurando quase sempre neles aquilo que as suas paixões exacerbadas estimulam a descobrir:

[...] resultou provar-se que o livro [...] é no tocante ao seu texto e gravuras uma publicação abertamente pornográfica, atentória da decência, bons costumes e moralidade pública, para além do valor que sob qualquer outro aspecto literário, se pretenda atribuir a uma tal obra.

[...] Só por um desvio de entendimento, forçado pela necessidade de defesa do que normalmente a moral pública rejeita, se poderá alegar que a divulgação em língua portuguesa de uma tal obra obedeceu a fins culturais.

[...] Embora se alegue o contrário, até a recomendação aos livreiros para que o livro não seja vendido a menores, redundava afinal num aperitivo para quantos apreciam esta espécie de literatura.

Assim, os réus, dentro da sua acção própria, colaboraram na publicação, conscientes de que o conteúdo do livro era um estendal de matéria ofensiva da moralidade pública.<sup>1490</sup>

No que a Luiz Pacheco dizia respeito:

não escondeu o réu o seu próprio despeito pela condenação que lhe foi imposta por aquele Magistrado [Dr. Manuel Arelo Ferreira Manso], esquecendo-se das justas palavras que foram certamente proferidas nos termos do artº 455º do Código de Processo Penal, com o único propósito de o aconselhar a abster-se de práticas reprováveis e legalmente puníveis, em que veio a reincidir.

Nem sequer se lembrou que, à data em que foi publicado o seu incriminado prefácio, já havia sido julgado várias vezes, por crimes contra a honestidade, na pessoa de menores.

Isto basta para não surpreender a apologia que do livro fez, assim se mostrando, no prefácio da sua autoria arauto dos indecorosos costumes que perfilhou.

É muito de censurar que intencionalmente tivesse misturado o nome de um Magistrado digno, em comentários laudatórios de uma obra a todos os títulos condenável.

Tinha este réu a perfeita consciência de que as alusões ao Juiz que o julgou, não podiam ter outro significado que não fosse ofensivo, muito mais ainda pelo tom jocoso em que emoldorou a ofensa.<sup>1491</sup>

A 24 de Outubro de 1967, dia do julgamento do caso Sade (que se prolongou pelo mês seguinte), onde não compareceu e já em liberdade novamente, depois de ter passado cerca de um mês na Cadeia das Caldas, Pacheco continuava a desfazer-se de documentos que pudessem agravar a sua situação: «Já salvei (e destruí, também) uma data de coisas. Falta pouco. E está tudo combinado. Esta tarde fui à Rochida buscar uma mala grande, cheia de papelada, e vinha muito carregado. Não podia com a carga. Decidi, num pinhal onde tínhamos feito um piquenique (eu, a Irene e o puto) há meses e

---

<sup>1490</sup> «A 1ª edição portuguesa ou Sade e o Tribunal Plenário de Lisboa – documentos para uma reflexão exemplar sobre política-cultura-moral-ditadura», Marquês de Sade, *A Filosofia na Alcova...* (2ª edição).

<sup>1491</sup> *Idem*.

dei cabo do inútil ou mais pesado que lá ficou no pinhal – e irei buscar amanhã, se não chover...»<sup>1492</sup>

As alegações finais da defesa decorreram a 7 de Novembro de 1967 e dois dias depois foi lido o acórdão no Plenário Criminal da Boa-hora, presidido pelo Desembargador António de Almeida Moura, que de acordo com o noticiado na imprensa aplicava as seguintes condenações, com as mais graves a recaírem sobre Ribeiro de Melo e Luiz Pacheco:

Fernando Ribeiro Bento de Melo [...], em oito meses de prisão substituída por multa a 50\$00 por dia, igual tempo de multa à mesma taxa, e 2000\$00 de imposto de justiça; António Manuel Calado Trindade [...], em seis meses de prisão substituída por multa a 30\$00 por dia, igual tempo de multa à mesma taxa e 800\$00 de imposto de justiça, pena esta suspensa por três anos; Herberto Helder de Oliveira [...], em três meses de prisão substituída por multa a 20\$00 por dia, igual tempo de multa à mesma taxa e 1000\$00 de imposto de justiça, pena que também foi suspensa por três anos; e Luís José Machado Gomes Guerreiro Pacheco [...], em seis meses de prisão correcional, três meses de multa, a 20\$00 por dia, 2000\$00 de imposto de justiça, e ainda na indemnização de 10.000\$00 ao ofendido, sr. desembargador Arelo Manso, inspector judicial. Este último réu foi condenado como autor do crime de injúrias à magistratura na pessoa daquele magistrado, pelas referências deselegantes que fez no prefácio escrito no livro que originou o processo.<sup>1493</sup>

Como não estivera presente na audiência, Luiz Pacheco não recolheu imediatamente à cadeia para cumprir a sua pena.

Para não ser preso, Pacheco chegou a pedir pelas ruas «um dia de liberdade» (20\$00), o valor que tinha de abonar diariamente pela sua pena de prisão remível, multa que acabaria por ser paga, em grande parte, por Vítor Silva Tavares. O impacto que este processo teve no seu prestígio foi reconhecida mais tarde pelo próprio: «Mas os dois processos que tive (pela colaboração na *Antologia Erótica* e na tradução do Sade) iriam pôr-me, à vista do público, como escriba muito mais perseguido e causticado que os tipinhos da tertúlia [de José Gomes Ferreira]. *Isso* nunca me perdoaram. Afinal, era o maluco editor dos surrealistas que se mostrava *perigoso* para o regime.»<sup>1494</sup>

«Venho da Ulisseia. Tens Editora! Interesse total. 100 por cento, 100 por cento. Querem editar tudo o que tens! [...] Existes.»<sup>1495</sup> Foi assim que Virgílio Martinho

<sup>1492</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Carol e Jaime Aires Pereira, datada de 24 de Outubro de 1966, em *Memorando...*, pp. 151-152.

<sup>1493</sup> «Acusados de Ofensas à Moral Pública», *O Século*, 10 de Novembro de 1967, p. 16.

<sup>1494</sup> Luiz Pacheco, «Diário Selvagem», excerto publicado na revista *Periférica...*, p. 41.

<sup>1495</sup> Carta de Virgílio Martinho, em *Pacheco versus...*, p. 93.

anunciou a Pacheco que uma editora comercial estava interessada em publicar os seus textos, literários e de crítica, possivelmente em dois volumes. Era a primeira vez, estava-se então no início de 1965. Semanas antes, Luiz Pacheco tinha enviado uma carta à editora manifestando o seu desejo de ser Autor da casa, seguindo assim a sugestão de Virgílio Martinho, que lhe lembrara que a Ulisseia estava a editar escritores portugueses: «Que dizes a uma tentativa na Ulisseia? É só uma lembrança. É que o tipo que lá está, salvo erro, Liberto Cruz,<sup>1496</sup> pediu-me textos teus, para ele, claro.»<sup>1497</sup>

A Ulisseia era uma editora com prestígio no meio: «Um livro da Ulisseia é, que diabo!, um livro da Ulisseia e isso já é uma recomendação»,<sup>1498</sup> exclamou na altura Pacheco. Dirigida até então por Figueiredo de Magalhães, a Ulisseia foi particularmente dinâmica na década de 1960, tendo criado uma imagem gráfica inovadora para a época, em grande medida graças ao contributo do capista Sebastião Rodrigues. Muitos anos depois, evocando o seu antigo editor, José Cardoso Pires diria que «em meia dúzia de anos [Figueiredo de Magalhães] fez da Editora Ulisseia o grande centro de renovação do livro português a um nível gráfico e editorial admiravelmente conseguido».<sup>1499</sup>

Para substituir Figueiredo Magalhães foi contratado Vítor Silva Tavares, que tinha regressado de Angola em 1962, por razões políticas:

O Figueiredo Magalhães tinha saído, a Ulisseia tinha ficado sem cabeça, e tinha-se arrastado um determinado período, dependendo de uma casa gráfica, a Casa Portuguesa, que executava os livros e atirava todo o passivo para a Ulisseia. Quem era o dono disso tudo? A Abel Pereira da Fonseca! Batatas, azeitinho, vinho a martelo! E alguém ligado à administração da Abel Pereira da Fonseca, conhecendo a irmã da Edite Soeiro [jornalista com quem VST trabalhara em Angola], perguntou: «Não haverá por aí alguém?», e tal. E foi essa irmã, ou a própria Edite que disse: «Há um tipo que gosta muito de ler.» Disseram que eu tinha uma grande cultura literária, que também me interessava muito pelas artes plásticas. Naquela altura eu era um rapaz culto, e como tal capaz de estar à altura de – lá devem ter dito.<sup>1500</sup>

Director plenipotenciário da Ulisseia, que também produzia a revista *Almanaque*, dirigida por José Cardoso Pires, Silva Tavares editou aí Henry Miller (*O Sorriso aos Pés da Escada*), Blaise Cendrars, Jack Kerouac (*Pela Estrada Fora*) ou Céline (*Viagem ao Fim da Noite*). Além disso, fundou

---

<sup>1496</sup> Liberto Cruz dirigia na Ulisseia a colecção «Poesia e Ensaio».

<sup>1497</sup> Carta de Virgílio Martinho, em *Pacheco versus...*, p. 83.

<sup>1498</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Vítor Silva Tavares, datada de 11 de Abril de 1965, em *Pacheco versus...*, p. 121.

<sup>1499</sup> Artur Portela, *Cardoso Pires por...*, p. 29.

<sup>1500</sup> Entrevista a Vítor Silva Tavares, *Público*, 16 de Julho de 2007.

uma colecção muito bonita, ainda hoje gosto muito dela, «Poesia e Ensaio». O Magalhães tinha a colecção dos sucessos literários, com os romances; tinha a colecção dos Documentos Sociológicos e Políticos; era a Ulisseia que publicava os livros da Pelikan. Mas não tinha Poesia e Ensaio. E até nessa colecção houve logo livros apreendidos. Desde *Feira Cabisbaixa* do Alexandre O'Neill a uma antologia da poesia portuguesa do pós-Guerra, até casos mais graves. Fui eu que publiquei os *Condenados da Terra*, do Frantz Fanon, e tínhamos a guerra colonial. Esse livro servia de bíblia aos guerrilheiros ditos terroristas.

Mas o Manuel Correia nunca demonstrou qualquer problema pelos livros todos que eram retirados. Não lhe interessava. Se calhar a Ulisseia até seria uma desnatadeira, sei lá. [...] Seria um tanto enigmático porque é que a Abel Pereira da Fonseca tão interessada em vender grão-de-bico, vinho, azeite e batatas do Val do Rio era tão indiferente ao sucesso ou insucesso económico da editora. E era. O que me punha completamente à vontade. Começo a publicar cá, por exemplo, os autores do “nouveau roman”, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, com *O Garoto* — se aquilo vendeu 20 exemplares, deve ter sido um *best-seller* do caraças. Ou quando começo a chamar os surrealistas portugueses. Quem é que os publicava? Ninguém. Sou eu que vou publicar o primeiro livro do Luiz Pacheco, *Crítica de Circunstância*. E trás, cai lá a PIDE, pumba, o livro é apreendido.<sup>1501</sup>

Ainda em 1966, a Ulisseia publicou a antologia *A Intervenção Surrealista*, organizada por Cesariny. A partir daí, como disse o próprio Silva Tavares, «eu botei a Ulisseia a serviço dos surrealistas portugueses, com quem tive contatos pessoais, nas noites, nas boémias, nos cafés».<sup>1502</sup>

A 10 de Março, Virgílio Martinho voltou a escrever a Pacheco para o informar de que tinha já entregado o livro na Ulisseia, que tinha sido convidado para escrever o prefácio e que lhe iriam enviar o contrato de *Crítica de Circunstância*, o título escolhido para o seu primeiro livro. Além disso, que tinha ficado combinado «contratar o João Rodrigues para a capa. “Para ficar tudo em família”, frase do nosso Tavares da Silva. Importante: a Ulisseia compromete-se a editar o teu outro livro — garantia absoluta!».<sup>1503</sup>

Aquele «Tavares da Silva» é Vítor Silva Tavares, o Director Editorial e Literário da Ulisseia, que só conheceria pessoalmente Pacheco já a decisão de editar o livro estava tomada. Juntamente com Virgílio Martinho, foi Vítor Silva Tavares e ainda Santos Fernando, escritor humorista, frequentador habitual das termas caldenses, que se fixou nas Caldas com a mulher em Setembro de 1965, quem persuadiu Pacheco a lançar-se no projecto da *Crítica de Circunstância*. Em homenagem à amizade que os uniu nas Caldas, Pacheco lembrá-lo-ia assim, logo após a sua morte:

---

<sup>1501</sup> *Idem*.

<sup>1502</sup> Vítor Silva Tavares, *K – Jornal de Crítica*, nº 17, Novembro/Dezembro de 2007.

<sup>1503</sup> Carta de Virgílio Martinho para Luiz Pacheco, datada de 10 de Março de 1965, em *Pacheco versus...*, pp. 119-124.

E é bem vivo que o Santos Fernando me aparece em Caldas da Rainha, no Verão de 65. Grande corpo, grande copo, bom garfo, grande Amigo. Uma presença aberta em riso no gozo vivido de estar. [...] Tenho coisas tocantes a relembrar desses tempos das Caldas, tão afectuosos como isto: ele trazia-me frequentemente de manhã fruta excelente de que se privava ao pequeno-almoço no Hotel Rosa, surpreendia-me na cama em plena ressaca para me reanimar com uma piada jovial, uma passeata repousante pelo Parque, uma arrancada às rajadas de iodo e sal do mar da Foz. E, caso invulgar entre colegas escribas, estimulou por palavras e actos o meu labor então bastante incómodo e isolado quase. [...] Por pesporrência, por aquele pendor egotista de que me acusam e me acuso (e condeno), chamei-lhe «meu Amigo».<sup>1504</sup>

Convencido a publicar-se numa editora comercial, caberia depois a Vítor Silva Tavares desempenhar o papel central em toda a história que rodeou *Crítica de Circunstância*, insistindo com Pacheco, incitando-o a ter o livro pronto o mais depressa possível, cumprindo escrupulosamente com o contrato assinado, ajudando-o com dinheiro, bens, apoio moral e intelectual. Na longa correspondência que ambos trocaram, grande parte da qual incluída em *Pacheco versus Cesariny*, percebe-se claramente a importância de Vítor Silva Tavares nesse processo. «O Vítor Silva Tavares foi o gajo que de facto começou comigo e começou com coragem porque sabiam que o livro ia ser apreendido.»<sup>1505</sup> Como nos conta Silva Tavares, «o meu primeiro contacto com o Pacheco terá sido por carta. Lá para o Casal da Rochida. Agora já não me recordo se veio o Pacheco a Lisboa e nós nos conhecemos cá. Agora o que recordo, isso sim, com muita intensidade, é uma visita que faço com o Santos Fernando e o Ferro Rodrigues (funcionário do Banco de Portugal, pai do Ferro do PS), que tinha uma parceria literária com o Santos Fernando, escreviam em conjunto textos humorísticos para a rádio, revistas, etc. Vamos os três às Caldas visitar o Luiz Pacheco».<sup>1506</sup>

Pacheco não conseguiu esconder o entusiasmo, como se pode ler neste postal, onde se percebe também que a editora o tinha em alta conta (por exemplo, a margem dos direitos de autor estava acima da média): «dada a elevada tiragem e por ser para mim, me dão, a título excepcional, 12%, logo 7200\$00. Sim, sim, leu bem: sete notas e mais uns trocos! Até parece que ganhei no Totobola! Tudo isto (neste País é possível haver as surpresas mais horríveis...) não passará dum sonho, talvez, mas os 500\$00 que já recebi por carta e já gastei, alegremente, é que não foram sonhados...».<sup>1507</sup> Conforme relato de Vítor Silva Tavares, Pacheco viveu esse momento,

<sup>1504</sup> Luiz Pacheco, «Santos Fernando», *Textos de Guerrilha – 2...*, p. 83.

<sup>1505</sup> Testemunho pessoal de Luiz Pacheco, 17 de Agosto de 2001.

<sup>1506</sup> Testemunho pessoal de Vítor Silva Tavares, 13 de Agosto de 2001.

<sup>1507</sup> Postal das Caldas da Rainha para Jaime Aires Pereira, datado de 13 de Março de 1965, Biblioteca Nacional, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira».

por um lado, com uma enorme euforia. [...] acontece que em termos de pagamento a Ulisseia portou-se exemplarmente, o Pacheco recebeu royalties, até algum adiantado... não me lembro quanto, mas exactamente como se fosse o David Mourão Ferreira ou o José Cardoso Pires, na mesmíssima bitola. Na bitola alta em que alguns autores podiam receber os seus direitos de publicação. Também nesse aspecto foi, atendendo às circunstâncias de penúria absoluta em que estava o Pacheco, também nesse aspecto pode fazer uma ideia do que significou a *Crítica de Circunstância*.<sup>1508</sup>

Ainda em Março de 1965, Pacheco receberia os sete contos e duzentos acima referidos, facto que imediatamente comunicou aos amigos, como António José Forte: «Precisas de dinheiro? Se sim, avisa depressa: devo estar totalmente, alegremente *teso* domingo ou segunda. O dinheiro dá azar!»<sup>1509</sup> Também a Cesariny não deixou de transmitir essa alegria: «Eles querem lançar-me em grande, tal como estão a fazer para as *Memórias* do Charlot, vê lá tu!». <sup>1510</sup> A Ulisseia projectava editar dois livros, *Crítica de Circunstância* e *Exercícios de Estilo* (este último acabou por ser apenas em 1971 e na Estampa, quando aí trabalhava Herberto Helder). Os textos que *Crítica de Circunstância* iria incluir, dispersados ao longo de muitos anos (entre 1946 e 1964) por diferentes jornais, revistas, folhetos, folhas volantes, se já eram do conhecimento da pequena minoria de letrados – esse sector limitado, reservado aos apreciadores e conhecedores da literatura, um sector que se apoia no mercado que constituem os próprios escritores, na qualidade de juízes e seguidores da «verdadeira» literatura – não o seriam do grande público, um alvo que a Ulisseia (não assim a Contraponto) poderia agora almejar. Manta de retalhos, «a *Crítica de Circunstância* só é um livro porque mantém, ao longo de quase vinte anos, uma certa unidade de pensamento, uma certa intransigência. Uma atitude.»<sup>1511</sup>

Em Abril, Pacheco ainda estava convencido que o livro sairia ao longo do mês de Maio, para depois começar a preparação dos *Exercícios de Estilo*. Para estar concluído, faltava apenas uma espécie de posfácio que Pacheco deveria incluir – «Nota do Autor aos 40 anos» –, um inédito onde faria uma espécie de balanço da sua actividade literária. No entanto, de atraso em atraso, talvez por alguma ansiedade e insegurança devido à enorme expectativa que se criara à volta daquele livro – afinal de contas, era o seu primeiro livro «com lombada», a sua apresentação a um público mais

---

<sup>1508</sup> Testemunho pessoal de Vítor Silva Tavares, 17 de Agosto de 2001.

<sup>1509</sup> Carta das Caldas da Rainha para António José Forte, datada de 19 de Março de 1965, em *Mano Forte...*, p. 77.

<sup>1510</sup> Carta enviada a Mário Cesariny, datada de 2 de Abril de 1965, em *Pacheco versus...*, p. 113.

<sup>1511</sup> Carta das Caldas da Rainha para António José Forte, datada de 19 de Março de 1965, em *Mano Forte...*, p. 77.

alargado – a edição foi sendo sucessivamente adiada, de tal modo que se tornou impossível publicar o livro em 1965:

Ele teve noção, claro que sim, da importância que teria esse livro. Daí a inclusão na edição da tal nota do autor aos 40 anos que foi arrancada a ferros. Era uma imposição minha, de editor, que junto dele, autor, para não ser apenas um apanhado dos vários textos, das várias intervenções, ficcionadas ou críticas do Luiz Pacheco, mas queria material inédito, material novo. Nas circunstâncias terríveis em que então vivia o Pacheco, essa redacção dessa nota do autor aos 40 anos deve ter sido altamente dramática... sempre com uma tremenda pressão da minha parte para lhe arrancar esse texto, que consta da *Crítica*. Também há outro pormenor a salientar nessa edição, que marca o aparecimento do Pacheco como escritor-escritor, para um público mais alargado, a questão da capa. Foi o último trabalho do João Rodrigues. Pouco tempo depois de ele ter feito essa capa para o Pacheco suicidou-se.<sup>1512</sup>

Só em Março de 1966 é que *Crítica de Circunstância* acabou de se imprimir em Barcelos. No dia 5, informado de que o livro iria sair nesse mês, escreveu ao amigo e autor do prefácio, Virgílio Martinho, dizendo

Chegado (para mim) é o tempo de as dizer ou começar a dizer todas [...]. Não tenhas ilusões quanto à porradaria que vamos apanhar. É fazer a conta pelo número de tribunas que há e quem as detém: tudo inimigos furibundos.

[...] No entanto, o Leitor da maioria, o Crítico das tribunas das quintas-feiras, ali vai deparar com o suficiente para criar raiva ao resto do livro todo, ou quase. Na NOTA final, enraivece-se de todo, e é isso mesmo que pretendo. Com o meu prefácio ao Sade, completo o painel. Começa a ficar tudo nítido. Mas ainda há mais: se o Ribeiro de Mello sempre publicar uma colectânea de textos, atinjo o rubro. Não há que ter medo.<sup>1513</sup>

Pacheco preparava-se assim para deixar ser um escritor conhecido apenas por um grupo fechado de amigos e admiradores. Como ficou dito antes, os textos ali reunidos já eram conhecidos, tinham sido publicados locais como a *Seara Nova* («A lição» ou «A República faz-se todos os dias»), no *Jornal de Letras e Artes* («Solnado ou do cómico degradado na bilheteira», «O Salema sucateiro» ou «O Nemésio na Academia»), outros impressos em tipografias ou a «stencil» como folhas volantes ou folhetos de circulação reduzida (por exemplo, «Comunidade», «O Cachecol do Artista» ou «Crueldade Testicular», este sobre Urbano Tavares Rodrigues), mas permitiam, pela primeira vez, avaliar como um todo o seu trabalho de crítica literária e social.

Organizado como uma espécie de antologia de textos de intervenção, o livro desafiava os intelectuais, na sua luta contra a ditadura e a censura, a escreverem num

---

<sup>1512</sup> Testemunho pessoal de Vítor Silva Tavares, 17 de Agosto de 2001.

<sup>1513</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Virgílio Martinho, datada de 5 de Março de 1966, em *Pacheco versus...*, pp. 232-236.



estilo mais directo. Na «Nota do Autor aos Quarenta Anos», Luiz Pacheco afirmava: «Dizer a verdade, toda a verdade, só a verdade, nada mais que a verdade (a nossa, tão pequenina e tosca, tão atarantada e confusa, por vezes) – que prazer! que suprema ventura! Mas... Falemos em voz baixa. Como sagazmente descobriu o Abelaira, *a palavra é de oiro...* está tabelada, sobrecarregada de taxas, de imposições proibitivas, penas pesadas... por isso, às vezes nos sai tão cara... às vezes, basta escrevermos o nosso nome, uma reles assinatura, e já 'stá!... ficamos tramados, arriscamo-nos a perder o emprego, sei lá que mais. As palavras são um perigo, comprometem; os silêncios, sim, esses frequentemente compensam, porque *quem cala, consente*, e é isso mesmo que se pretende: o assentimento geral, fundamentado (com optimismo fagueiro) no grande silêncio geral, a paz tumular das consciências.»<sup>1514</sup>

O livro foi proibido de circular no início de Abril, ficando os exemplares retidos na Ulisseia. Exactamente na mesma altura, com uma pequena diferença de dois ou três dias, a censura abateu-se sobre *A Filosofia na Alcova*. Julgando iminente o seu regresso à prisão, Pacheco ponderava novamente a hipótese de fugir:

à chegada dos livros [*Crítica de Circunstância*] eu estava ainda na cama; [...] Fui a Lisboa: o livro estava apreendido na Ulisseia, por artes da PIDE. Felizmente que eu saiba ainda não foram às livrarias e prometeram estudar o assunto porque a Editora reclama. [...] A apreensão foi pequena: 12 exemplares. E a venda, óptimo!, cresceu em linha vertical. [...]

Alguns amigos meus acham que isto é loucura rematada; outros acham que é admirável. E eu gostaria que eles em vez de terem tantas opiniões sobre a vida alheia, me dessem uma nota de vintes. É que, em pura franqueza, não acho uma coisa nem outra, nem sequer a média de ambas. É muito mais simples: faço simplesmente a minha obrigação de escreba. Anda toda a gente a queixar-se, mas a fingir, que não há liberdade de escrever, não há editores com tomates, as tipografias recusam-se a trabalhar para certos escritos. Pois quando tudo isto aparece e os temas estão ao nosso alcance, se um tipo vai para a frente é maluco ou admirável. Não, senhor, não é. Apenas lógico. Coerente. [...] Estou à espera de algumas respostas a apelos que fiz para um buraco algures, onde me pudesse encafuar com a Tribo [...]. Para a semana, e logo que arranque da tipografia este trabalho pronto, devemos sair das Caldas não sei ainda para onde. A casa fica como base de apoio em caso de aflição ou de regresso num futuro que não se sabe se haverá. [...] Isto é tudo medido, premeditado e tem muitas mais razões do que à primeira vista se possa pensar.

Para a semana que vem, projecto fazer um apelo geral. Depois da publicação do meu livro, daquilo que tenho ouvido dizer dele [...], acho que devo fazer uma pergunta a todos estes admiradores e amigos, pô-los à prova também: *o Luiz Pacheco tem a cadeia à vista; e supõe que tem possibilidades de se aguentar cá fora, uns tempos, sendo ajudado; e quer escrever ainda umas larachas. Deve ser preso por inércia ou*

---

<sup>1514</sup> Luiz Pacheco, «A Nota do Autor aos 40 anos», *Crítica de Circunstância...*, p. 249.

*indiferença dos amigos e admiradores, ou não?* Se sim, para que o admiram tanto? ou não será tudo uma amizade platónica? Uma admiração superficial?

Bem sei que tudo tem seu preço: a minha independência paga-se com a miséria [...], ou assim deve ser para me pôrem mais à prova, para verem se desisto ou sou obrigado a desistir dando assim razão aos mais, aos *dependentes de tudo*. Mas como já sei disto tudo, vou eu dizendo-o à frente. Não tenciono calar-me, porque era colaborar com a mentira deles.<sup>1515</sup>

A apreensão ficara a dever-se à inclusão, no livro, do texto «Os Doutores, a Salvação e o Menino», daí que, segundo Virgílio Martinho, tivesse sido «dedo da Igreja, evidentemente».<sup>1516</sup> A PIDE apreendeu todos os exemplares que pôde do livro, que não eram assim tantos, pois Vítor Silva Tavares tomara algumas medidas preventivas. Estando já à espera da apreensão – tinha sido informado graças «a uma rede de informação»<sup>1517</sup> que tinham na altura – tomara a decisão de esconder o grosso da edição, umas centenas de exemplares, noutra local, o que permitiria ao livro circular clandestinamente, tendo sido vendido em Setúbal, Caldas da Rainha, Coimbra, Porto. Pacheco também tomara as suas precauções:

Para não andar carregado, trazer comigo aquela tralha, mandava para mim, pelo comboio, uma determinada quantidade de exemplares do livro; para as Caldas, exagerei de cautelas, porque morava lá, mandei-os para Óbidos e depois fui-os buscar com a Irene, *a nunca esquecida*, que vivia então comigo [...]. Maneiras de enganar a pidesca, como hoje amanhã, de enganar qualquer polícia pidesca, pluralista ou neofascista [...]. Isto, menino, quem esteve três vezes, como eu, no Limas, aprende muitos truques. É até um jogo divertido, e sei mais.<sup>1518</sup>

Vítor Silva Tavares, enquanto responsável pela edição, foi interrogado na PIDE pelo inspector Sachetti,

que era um homem culto. Lembro-me bem do diálogo entre o dito inspetor e eu sobre um texto incluído no livro, chamado «Os Doutores, a Salvação e o Menino», onde o dito Sachetti me diz, «se não me engano, e isso é uma questão que eu posso lá ver nos arquivos da instituição, esse texto foi publicado numa colectânea que foi a seu tempo retirada, *Colectânea Bloco*». Ao que eu disse: «está a ver, por esses anos ainda andava eu de calções a jogar ao berlinde». «Ah, mas eu não. Melhor, fala-se aqui de uma Guarda Pretoriana que está na Brasileira do Chiado. Que Guarda Pretoriana será esta? Essa Guarda Pretoriana é a Guarda Pretoriana do tirano Farsista Herodes, não acha que farsista é muito parecido com fascista?». Como vê, a PIDE pôde ler, e bem, nesse texto algumas ideias, sobre Guardas Pretorianas, Tiranos Farsistas e outras coisas assim. Como é que o Dr. Prado Coelho afirmava que o livro não tinha uma única ideia.<sup>1519</sup>

<sup>1515</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Jaime Aires Pereira, datada de 7 de Abril de 1966, *memorando...*, pp. 98-107.

<sup>1516</sup> Virgílio Martinho, catálogo da encenação de «Comunidade»...

<sup>1517</sup> Entrevista gravada com Vítor Silva Tavares, 13 de Agosto de 2001.

<sup>1518</sup> Luiz Pacheco, «Carta a Gonalves», *Textos de Guerrilha – I...*, p. 112.

<sup>1519</sup> Entrevista gravada com Vítor Silva Tavares, 13 de Agosto de 2001.

Silva Tavares referia-se à crítica que Eduardo Prado Coelho, então com 22 anos acabados de cumprir, publicou no suplemento «Vida Literária e Artística» do *Diário de Lisboa*:

ao cabo de umas cem páginas turbulentas – assalta-nos uma dúvida, uma pavorosa dúvida: Luiz Pacheco não tem ideias. Será possível??? Vasculhamos o livro, procuramos o índice, as notas, as badanas (se as tivesse), o prefácio, as epígrafes, capas e contracapas, damos volta a tudo ansiosamente, perplexos e oprimidos, e nada, só uma conclusão irrecusável se nos depara: é um livro com graça, sim; é um livro oportuno, é claro; é um livro com personalidade, evidentemente; mas – coisa terrível – não tem ideias. Podemos dizê-lo (inconsolavelmente): não tem *uma única ideia*.<sup>1520</sup>

Depois de denunciar o livro como «demagógico e malcriado», mercê do seu «estilo terrorista», Prado Coelho concluía desmontando a aura de escritor irreverente, fora das normas, que teria sido criada em torno do seu autor:

Sucede ainda que *Crítica de Circunstância* nos berra a cada passo que é um livro irreverente. Muito bem. Talvez seja. Não afirmaria eu o contrário. Bem o diz o prefácio, que para alguma coisa deve servir. E é inegável que não me recordo de ter pegado em livro português tão anticonvencional desde há muito tempo. Anticonvencional, surrealista, e tudo. Simplesmente, *Crítica de Circunstância* não é um livro anticonvencional: é o livro anticonvencional por natureza. E esta natureza que nos dita e define o que é o livro anticonvencional é a natureza das convenções. Anticonvencional, o Pacheco? Sem dúvida, mas o mais *convencionalmente anticonvencional* que se possa imaginar. E portanto – como são as coisas! – acabo a leitura de *Crítica de Circunstância* com a sensação de que li um livro convencionalíssimo, tão, tão, tão, que só me ocorre Álvaro Ribeiro como termo de comparação.<sup>1521</sup>

Furibundo, Virgílio Martinho, também alvejado por Prado Coelho devido ao seu «alucinado prefácio» (Martinho respondeu com carta ao *Diário de Lisboa*),<sup>1522</sup> apressou-se a comunicar a Pacheco: «Como diria o falecido Raul Leal: os chacaix mexem! Certamente leste a crítica ao teu livro no *Diário de Lisboa* feita pelo menino-prodígio E. P. Coelho.»<sup>1523</sup> Portanto, enquanto o livro era proibido e Silva Tavares interrogado na PIDE, Prado Coelho acusava Pacheco, no suplemento cultural do *Diário de Lisboa* (que Silva Tavares, pouco tempo depois, iria dirigir), de não ter ideias.

Portanto, e voltando um pouco atrás, quando a PIDE assaltou as instalações da Ulisseia, que ficavam na Rua da Misericórdia, já Vítor Silva Tavares tratara de salvaguardar algumas centenas de exemplares: dias antes, colocara-os em caixotes e

<sup>1520</sup> Eduardo Prado Coelho, «*Crítica de Circunstância*», *Diário de Lisboa*, suplemento «Vida Literária e Artística», 5 de Maio de 1966, p. 8.

<sup>1521</sup> *Idem*.

<sup>1522</sup> «Uma carta de Virgílio Martinho», *Diário de Lisboa*, suplemento «Vida Literária e Artística», 12 de Maio de 1966, p. 5.

<sup>1523</sup> Carta de Virgílio Martinho, em *Pacheco versus...*, p. 251.

levaram-os dali, do armazém da editora. Fizera-o durante a noite, de carro, para uma garagem na quinta dos seus pais, que ficava a 60 quilómetros de Lisboa. Edite Soeiro, que trabalhava na altura com Vítor Silva Tavares na Ulisseia e era chefe de redacção da revista *Notícia*:

quando eles apareceram lá eu não tinha a *Crítica de Circunstância* no armazém, eu não menti, eles quiseram ver o armazém, tínhamos um pequeno armazém na rua das Gáveas, para satisfazer os pedidos, mas depois tínhamos um armazém de retém grande onde estavam as edições que acabavam de ser editadas, como eles não perguntaram por esse, eu não disse nada. [...] Nós ganhámos tempo com isso, despachámos os exemplares todos, não lhe vou dizer para onde, porque isso implicaria com outra gente, ficaram guardados fora de Lisboa, tudo muito bem acondicionado, e foi-se vendendo.<sup>1524</sup>

Todavia, quando o proprietário da editora soube disso, com medo das consequências, mandou destruir todos os exemplares que ainda estavam no armazém. Efectivamente, quando Silva Tavares deixou a editora, cometeu o erro

de dizer ao proprietário que havia uns tantos livros assim assado que eu tinha escondido. Mas que o meu irmão sabia, digo o meu irmão porque o meu irmão trabalhava também na editora e esse continuou lá depois de eu sair [Carlos Silva Tavares]. Um dia qualquer que viesse à baila a questão desses livrinhos, o meu irmão sabia onde estavam. Eu tive aí um excesso de honestidade, digamos assim. O proprietário era o Manuel Correia, o administrador nº 1, o presidente do conselho de administração da Abel Pereira da Fonseca, um dos homens mais ricos de Portugal nessa altura. [...] Disse-lhe onde estavam esses livros. E saí. Tempos depois, creio que um sobrinho dele, que tinha vindo da Suíça onde tirara um curso de não sei quê, quis saber da administração da editora, e o meu irmão falou-lhe então da existência desses livros e o rapaz, atemorizado, numa certa noite, foi lá com o meu irmão e recolheu os caixotes com os exemplares da *Crítica*. Caixotes esses, livros esses, que nessa mesma noite foram regados a gasolina, algures no parque de Monsanto, e desapareceram. Bom, veja a tremenda asneira que eu fiz. Por um lado, salvo os livros das garras da PIDE, por outro lado, por um excesso de honestidade, acabo por ser também responsável, de certo modo, pelo triste destino que tiveram os ditos livros.<sup>1525</sup>

O irónico, no meio desta história, é que após o 25 de Abril, quando as instalações da PIDE, na Rua António Maria Cardoso, foram ocupadas, descobriram-se num canto algumas dezenas de exemplares de *Crítica de Circunstância*, aqueles que tinham sido apreendidos nas livrarias e alguns na própria editora. Poranto, alguns dos poucos exemplares que ainda hoje existem vieram dali. «Aqueles que eu pretendi salvar, pois bem, não foram salvos. E aqueles que a PIDE apanhou finalmente foram os que foram salvos.»<sup>1526</sup>

<sup>1524</sup> Entrevista gravada com Edite Soeiro, Lisboa, 29 de Agosto de 2001.

<sup>1525</sup> Entrevista gravada com Vítor Silva Tavares, 13 de Agosto de 2001.

<sup>1526</sup> *Idem*.

Proibido, apreendido, criticado por não ter ideias, destruído pelo fogo, o certo é que o nome Luiz Pacheco foi então falado, comentado, enfim, era um dos escritores do momento. Pelo facto de estar proibido e dos seus textos terem sido apreendidos (a que se juntaram depois os processos da *Antologia* e do Marquês de Sade), Pacheco ganhou poder de atracção e os editores e a imprensa começaram a tentar tirar proveito daquele autor «não conformista», perseguido pelas autoridades:

Depois da saída do meu livro e consequente apreensão, não me têm faltado convites para colaborar aqui e ali, até já razoavelmente pagos. [...] os apoios e os alentos são muitos, mas não chegam. E a situação é esta: hoje, dia dos anos 3 anos do meu Paulocas, acordámos sem dinheiro, sem gás, sem petróleo; a Lina, que parte amanhã para Angola [...]. A Irene pergunta-me se não tenho vergonha de não termos hoje gás nem dinheiro. Não tenho. Mas dói-me. E sei de Amigos que podiam colaborar e, admirando-me, traduzirem esse fervor na ordem prática.<sup>1527</sup>

Meses depois, porém, Pacheco perspectivava algumas melhorias na sua situação anímica e financeira: «Em Lisboa, desde os neo-realistas (José Gomes Ferreira, Abelaira), aos amigos da Ulisseia, ao Artur Ramos (que me escreveu carta muito elogiosa) e outros ainda, tudo parece conjugar-se para me deixarem trabalhar, todos me incitam, até me *causticam*, para estímulo meu. É bonito e fez-me bem, naturalmente. E há promessa de trabalho, e a minha colaboração no *Letras e Artes*, que não me pagaram, mas parece que vão pagar com mais regularidade, tem sido bem aceite nos meios que eu gostaria que gostassem.»<sup>1528</sup>

Muito depois, relembando essa época num dos seus diários, a propósito dos neo-realistas, diria

A apreensão da *Crítica de Circunstância* desnor-teou-os: percebia-se que eu não era da PIDE, o tom geral do livro era suficientemente claro e de *oposição* e via-se que eu escrevera na *Seara Nova*, a Ulisseia também editara o Alexandre Pinheiro Torres eu já nem era funcionário do SNI mas um pobretana exilado nas Caldas e houvera o *Cachecol do Artista* com piadas ao Redol que a tertúlia do Zé [Gomes Ferreira] havia de ter gostado mesmo calando-se. Enfim, passara tempo: e havia os processos da Natália, do Sade, eu seria mesmo um novo Sérgio? oh inveja! oh dor de cotovelo!<sup>1529</sup>

O último texto de Pacheco a ser alvo da censura foi *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor*. Texto escrito de jacto, em pouquíssimo tempo

---

<sup>1527</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Dácio, datada de 22 de Maio de 1966, em *Pacheco versus...*, p. 265.

<sup>1528</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Jaime Aires Pereira, datada 8 de Julho de 1966, Biblioteca Nacional, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira».

<sup>1529</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 17 de Setembro de 1993 (inérito, arquivo de família).

(cerca de uma hora), enquanto estava à espera que lhe servissem o almoço numa pensão da cidade dos arcebispos, *O Libertino* era uma reportagem instantânea dos episódios vividos na véspera: «Mesmo o meu texto mais rebarbativo e que te horrorizou à leitura, aqui em Setúbal, *O Libertino* em Braga, é a versão do dia seguinte, nos mais miúdos e aberrantes detalhes do que se passara nas anteriores 24 horas, desde o acordar em Vieira do Minho ao acordar na Pensão Oliveira de Braga (é agora um banco). É uma reportagem fidedigna. E estou crente que poucos escribas portugueses tenham falado assim de si, em pormenores tão estrambóticos e estávamos em 1962? 61, creio, e aquilo foi publicado em 1970 e republicado em 72, 73, e ainda em 1991. [...] E que direi de *Comunidade*, todo ele autobiográfico? e do resto?»<sup>1530</sup>

Era aquilo a que Luiz Pacheco chamava prosa directa ou imediata, cujas virtudes contrapunha ao «academismo da prosa fradesca, burilada, à Vieira».<sup>1531</sup> Publicado na Contraponto, foi um dos seus textos mais divulgados e aquele que até então lhe dera a ganhar mais dinheiro (e o que lhe dera menos trabalho):

É uma bebedeira de ponta a ponta. Porque eu ao almoço bebi muito, muito, e depois andei para lá a arejar a bebedeira. À noite bebi mais. Mais bebedeira! [...] No dia seguinte, estava à espera que me servissem o almoço, tinha a sebenta e escrevi o que se tinha passado na véspera. Até já publiquei esse texto manuscrito... Porque eu era um gajo que revia, emendava, reescrevia, rasgava... E ali não. Ali foi uma coisa directa. E porque as pessoas talvez não acreditassem que era directo, publiquei numa edição do *Libertino* o texto manuscrito.<sup>1532</sup>

Luiz Pacheco encontrava-se em Braga, o epicentro dos valores tradicionais e católicos. Aproveitara uma boleia do poeta António José Forte, que trabalhava nas bibliotecas itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian. Queria entrevistar Vítor de Sá para a *Seara Nova* (o que não conseguiu, o entrevistado não tinha tempo) e aproveitou para com António José Forte tratar da impressão, numa tipografia barata de Vieira do Minho, de um postal assinado por Delfim da Costa sobre João Gaspar Simões, «o facundo crítico», onde constava a fotografia de um «padeiro» e uma frase então muito badalada atribuída ao crítico do *Diário de Notícias* numa noite em casa da Natália Correia: «Tenho tanto que escrever que não tenho tempo para ler» (foram impressos dezenas de exemplares e distribuídos por todo o país). Não só isso: «O meu desejo,

---

<sup>1530</sup> Carta enviada para Jaime Salazar Sampaio, datada de 12 de Dezembro de 1993 (inédita, arquivo da família).

<sup>1531</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 17 de Novembro de 1993 (inédito, arquivo da família).

<sup>1532</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 242.

expresso no *Libertino*, de conhecer a gente rústica, *ser um deles [...]*».<sup>1533</sup> Assim, enquanto Forte percorria o Minho, levando os livros às terreolas da região, Luiz Pacheco decidiu «fazer uma tarde de luxúria mental em Braga» para «farejar minhotas». Por ser uma cidade com «fedor a padre»,<sup>1534</sup> o texto assumia-se como um desafio a Deus. Pacheco, o libertino, «vai buscar a noiva ao convento para fazer a sua ofensa a Deus, quer dizer: toma Deus como seu rival»,<sup>1535</sup> porque o libertino, ao contrário do que se poderia pensar, não nega Deus nem o seu poder, o que ele pretende, isso sim, é vencer Deus, ainda por cima na sua própria casa. «Este texto saiu-me quase espontâneo. Foi escrito em Braga, na Pensão Oliveira, e o libertino não é rábula nenhuma. Já se disse que é o meu alter-ego, mas é mentira. O libertino sou eu, e sempre assumi isso.»<sup>1536</sup>

Este libertino, diferentemente dos congéneres franceses, regra geral aristocratas, tem um aspecto pelintra (calças rotas no rabo, sapatos com buracos nas solas e sujos de poeira, «ar de tedibói pobretana») e cómico (óculos com lentes fundo de garrafa, como clarabóias, por causa das 17 ou mais dioptrias e o astigmatismo). Falhadas todas as perspectivas de «engate» de rapariguinhas, após ter deambulado pela cidade e pelas povoações dos arredores, Luiz Pacheco tentou a sua sorte com um magala, no que seria uma das primeiras referências explícitas à homossexualidade antes do 25 de Abril. Como também essa investida deu em nada, Luiz Pacheco acabou o dia num quarto de pensão, a masturbar-se sozinho.

Durante anos, o texto, que tinha sido escrito numa sebenta, andou com Pacheco de um lado para o outro, acompanhou-o nas suas atribulações sem nunca se ter desaparecido – ao contrário de muitos outros textos, que se perderam ou foram destruídos – até que em 1966, depois da edição de *Crítica de Circunstância*, pediu a Vítor Silva Tavares que o guardasse, o pusesse a bom recato. A companheira de Vítor Silva Tavares, anos depois, passou-o à máquina, tirou cópias e pô-lo a circular em Lisboa, estava-se então em 1969. Antes da sua edição, portanto, o *Libertino* foi lido em várias casas, organizaram-se sessões de leitura, em casa de Aventino Alves Teixeira, de Júlio Moreira, de Manuel Grangeio Crespo. Uma das pessoas que leu o texto foi José

---

<sup>1533</sup> Luiz Pacheco, *Diário* (escrito no Sanatório do Barro, 1982, inédito, manuscrito, arquivo da família).

<sup>1534</sup> Luiz Pacheco, *O uivo do coiote...*, p. 79.

<sup>1535</sup> Testemunho pessoal de Luiz Pacheco.

<sup>1536</sup> Luiz Pacheco citado em Afonso Praça, *O Jornal*, 29 de Maio de 1992, p. 32.

Cardoso Pires, que lhe declarou, à porta do Monumental, que se ele publicasse aquilo seria imediatamente preso.

Entretanto, ainda nesse ano de 1969, Pacheco reencontrou numa tipografia uma quantidade de exemplares de *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal, edição antiga da Contraponto que nunca fora levantar. Comprou esses exemplares ao tipógrafo e com o dinheiro que fez da venda desses exemplares produziu a primeira edição, Contraponto, do *Libertino*. Quem tratou disso foi Vítor Silva Tavares. O texto foi a fazer numa tipografia do Porto, Pacheco ainda chegou a ir lá rever provas. Em Janeiro de 1970 estava pronto, estava então Pacheco internado no Hospital de Santa Marta devido a problemas com o álcool. A véspera do Natal de 1969 já a havia passado no banco do Hospital de S. José. No dia seguinte foi para Santa Marta, «com uma ressaca maluca» e uma angina de peito (mal) diagnosticada. Ali ficou Janeiro e Fevereiro. Foi assim a convalescer numa cama de hospital que recebeu os 500 exemplares do *Libertino*, entregues por Vítor Silva Tavares, Lia Gama e Lauro António, vindos de almoçar juntos, os quais imediatamente começou a assinar e numerar: «a tua entrada, Lia Gama e Lauro António, enfermaria dentro em Santa Marta, lembrás-te? transportando 500 *Libertinos* novinhos em folha. São coisas para a História da Literatura (maldita) em Portugal. Nunca terá acontecido muitas vezes tal coisa».<sup>1537</sup>

A edição, que tinha «hors-texte» de Carlos Ferreiro e posfácio de Júlio Moreira, foi vendida e esgotou antes sequer de chegar às livrarias (vendeu-se tão bem que teve mais edições, clandestinas ou semi-clandestinas, antes do 25 de Abril). Por isso, apesar de proibido pela Comissão de Censura, o folheto não chegou a ser apreendido. Os 500 exemplares da primeira edição, vendidos a 20\$00, esgotaram.

Um facto importante sobre este texto é a diferença entre a data da escrita e a da publicação. Embora só tenha sido publicado em Janeiro de 1970, *O Libertino* há nove anos que já estava escrito, desde Outubro de 1961 (quando Pacheco ainda estava com Maria do Carmo). Em 1961, Pacheco era ainda considerado um pai de família, com filhos e uma casa, ainda não era rotulado como «escritor maldito». Quando o decidiu publicar, o contexto era muito mais propício ou favorável. Assim, mais do que surpreender ou escandalizar – Pacheco aparecia a «seduzir» um magala, assumindo por isso a sua bissexualidade (uma ambivalência ou bipolaridade que era sobretudo sexual, já que a sua atracção por homens era puramente sexual, servia apenas para satisfazer a

---

<sup>1537</sup> Carta enviada a Vítor Silva Tavares, datada 2 de Novembro de 1975 (inérita, arquivo da família).



libido, carecia de significado afectivo ou sentimental: «quanto a bípedes de pichota, nenhum. Tudo eram apetites da minha Cabeça de Baixo. Nada mais»<sup>1538</sup> –, o texto já só vinha confirmar ou reforçar o estatuto de «maldito», já ele podia dizer, em carta a Manoel Vinhas, que *O Libertino* demonstrava que «não tenho medo de abrir-me nem respeitos humanos que me tolham».<sup>1539</sup>

Ainda no hospital de Santa Marta, Pacheco foi intimado pelo processo literário da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. Ao fim de quase três anos de adiamentos, o caso fora retomado. O julgamento decorreu no Tribunal Plenário e Auxiliar e era presidido por três juízes, um deles «tinha a alcunha de Bernardino da Facada porque alguém lhe tinha desfigurado o rosto com uma navalha», contou Ernesto de Melo e Castro.<sup>1540</sup> O advogado de Cesariny, Fernando Luso Soares, socorreu-se de uma tese de doutoramento de Asdrúbal de Aguiar – *Evolução da Pederastia e do Lesbismo na Europa através dos Séculos* – para demonstrar que a *Antologia* não era um livro pornográfico, «e citei em latim um poema do Marcial que fala de um pénis que, em erecção, chega ao almoço da véspera. Depois, perguntei ao juiz se a obra era pornográfica ou científica. O tribunal vacilou».<sup>1541</sup> No final do julgamento, antes da leitura da sentença, o juiz perguntou aos arguidos se tinham algo mais a declarar, altura em que Melo e Castro se levantou e perguntou «aos meretíssimos juízes se estavam convencidos de que se poderia cortar o sexo da humanidade com a tesoura da censura».<sup>1542</sup> Melo e Castro, que já tinha sido afastado do ensino (era professor na Escola Industrial Campos Melo, na Covilhã) e demitido do cargo de técnico do Laboratório Têxtil da Covilhã, foi mandado calar sob a ameaça das armas dos polícias que vigiavam a sala de audiência (vedada ao público). Natália Correia não aguentou a pressão e começou a chorar. No final, foram todos condenados por crimes de ofensa à moral pública, Natália Correia e Fernando Ribeiro de Mello com três anos de prisão cada; Mário Cesariny, José Carlos Ary dos Santos, E. M. de Melo e Castro e Luiz Pacheco com 45 dias de prisão cada (penas que eram substituíveis por igual tempo de multa).

<sup>1538</sup> Luiz Pacheco, *Diário* (1986, inédito, arquivo da família).

<sup>1539</sup> Carta enviada a Manoel Vinhas, datada de 26 de Abril de 1973, em *Diário Remendado...*, pp. 85-98.

<sup>1540</sup> E. M. Melo e Castro, citado em Torcato Sepúlveda, «Aos costumes disseram nada», *Grande Reportagem*, 24 de Abril de 2004, p. 52.

<sup>1541</sup> Citado em Filipe Fialho, «Hard-core à portuguesa», *Visão*, 20 de Março de 1997, p. 68.

<sup>1542</sup> E. M. Melo e Castro, citado em Torcato Sepúlveda...

### 5.3. As doenças, os internamentos

Pacheco teve uma longa experiência de internamentos em hospitais, sanatórios e clínicas de desintoxicação. Às vezes apenas como ritual de sobrevivência – tal como Verlaine, que no Inverno ia para o hospital porque lá tinha comida e um tecto, aquecimento, quando não tinha tecto nem comida Pacheco «asilava-se» nos hospitais para engordar, dormir numa cama limpa e num quarto arejado, com bons cobertores e oxigénio mesmo ao lado –, mas sobretudo porque tinha uma saúde frágil, para travar a asma, as palpitações no coração, como se percebe claramente nesta carta:

Quando – e não foi ontem, mas há meses – pedi conselho ao Jaime Aires Pereira a respeito do meu internamento na clínica (especializada em desintoxicações alcoólicas do Dr. António Cortes, parece que é este o nome) do Júlio de Matos e ele não foi de opinião favorável já eu sabia, de ciência certa, que tinha de ser internado ou, pelo menos, de mudar de ritmo, de vida, de companhias. De meio, em suma. [...] Tenho um grande painel de doenças, das quais me preciso tratar quanto antes. Assim: asma hereditária; enfizema pulmonar bilateral, diagnosticado por radiografia em 1947, o qual é consequência da asma, angina de peito, três electrocardiogramas, o último em 1963, e isto é o pior de tudo; eczema, manifestação benigna de sífilis hereditária (a minha Mãe chegou a ter quatro cruzeiros e era uma mulher seríssima); talvez cirrose; talvez uma úlcera; talvez um cancro algures, de preferência nos pulmões, devido ao enfizema e ao tabaco; deficiências hormonais e glandulares, pelo que um médico já me receitou uma análise ao metabolismo basal (era muito caro, não fiz); descalcificação; magreza, devida ou a má-alimentação ou a má-assimilação; menopausa, etc e etc. Conclusão: a ter de ser internado numa clínica especializada teria de frequentar ou internar-me ao mesmo tempo em quantas? Vou contar: aí umas 10!<sup>1543</sup>

Foi num dos seus inúmeros internamentos que em 1970, com 45 anos, a recuperar dos efeitos do excesso de álcool no hospital de Santa Marta, começou a escrever, para encher o tempo, notas diárias – *Diário Remendado*<sup>1544</sup> – num caderno pautado e de capa preta, daqueles que se compravam na papelaria Emílio Braga. Escrevia na página ímpar e reservava a página par para comentários, projectos literários, sonhos, ilusões, contas, coisas que lhe vinham à cabeça, observações do quotidiano, etc. Era uma escrita imediata, sem qualquer requinte ou pormenorização estética. Com isso começou, também, um trabalho autobiográfico exaustivo: Pacheco escreveu diários regularmente, desde então, até meados da década de 1990.

Os diários passavam assim a fazer parte do seu projecto literário mais vasto de auto-observação, de auto-descrição e de conhecimento de si. Além da sua função mais

<sup>1543</sup> Carta enviada a Carol, datada do Verão de 1968 (inédita, manuscrita, arquivo da família).

<sup>1544</sup> Desse diário foram publicados alguns excertos em 1973, na 2ª edição dos *Exercícios de Estilo* («Importante Posfácio do Autor. Deveres do escriba (eu) para 1970»), e em 1995 em *memorando mirabolando*, como «Diário Remendado (6 dias, ao calhas)». E em 2005, nas Publicações Dom Quixote, saiu *Diário Remendado (1971-1975)*.

prática e moral – para se encorajar a trabalhar ou como uma espécie de terapêutica da memória –, Pacheco encarava os seus diários, mesmo que necessitados de cortes e correcções, como uma obra literária como as outras e obedecendo ao mesmo objectivo: dizer tudo, não omitir nada. A escrita do diário era uma forma de disciplina e de ocupar o tempo morto, mas, sobretudo, fazia parte de um plano mais vasto: escrever um diário-verdade, um grande e único diário na literatura portuguesa, como Rousseau com as suas *Confissões*. Aliás, mais do que literária, maior qualidade daqueles «cadernos negros» era o seu «valor humano e documental».<sup>1545</sup>

No dia 1 de Setembro de 1970, Pacheco alugou casa em Massamá, na Rua das Camélias, nº 5, r/c alto, quase um 1º andar, num prédio de fim de gaveto. Chegou sozinho, com a roupa que tinha no corpo. Apenas quatro paredes. O vizinho de cima, não vendo a camioneta das mudanças, perguntou: «Onde é que vai dormir?» Resposta: «É 1 de Setembro, está calor, portanto vou dormir na banheira.» Em Outubro foi buscar o filho Paulo a casa de Carlos Manaças, evitando assim que o miúdo, então com 7 anos, fosse internado na Casa Pia. «A renda de Massamá era 1300 paus, mas tive de deixar 2600 por causa do mês de caução. Novembro, Dezembro, Janeiro foram três meses de pavor, em que eu me vi à rasca para arranjar aquela massa.»<sup>1546</sup> No Carnaval de 1971, Luiz Pacheco alojou um casal, Henrique Garcia Pereira e Lena Coito, o que então constituiu valioso apoio, já que ambos tinham emprego certo. Desse mês de Fevereiro até Maio, bebedeiras e vida boémia.

Massamá era na altura «um bairro dormitório de Lisboa, com uma pequena população nativa, campestre, ponto de passagem na antiga estrada para Cintra (e ponho o C, de propósito, pois me parece corresponder à Massamá primitiva, burgo parado, longe da via férrea, com um tipo grande proprietário - o filho era o que se pavoneava a cavalo, a Quinta da Condessa, dos Spínolas, o laboratório, a torrefacção do café ou amendoim e que mais? mais nada). Nos anos 70, já com os blocos em construção na encosta mas limitados pela base ou posto anti-aéreo, datando dos anos 40 (?), talvez. A DC(Ç?)A de Lisboa. A gentilha que por ali caiu, pouco antes de Setembro 70 (inauguração da m/ casa, inda nem era Rua das Camélias), tudo da Província».<sup>1547</sup>

---

<sup>1545</sup> Luiz Pacheco, *Diário* (escrito entre 24 de Junho e 24 de Novembro de 1982, inédito, 326 páginas manuscritas, arquivo da família).

<sup>1546</sup> Testemunho pessoal de Luiz Pacheco.

<sup>1547</sup> Luiz Pacheco, *Livro Negro* (diário de 1986, inédito, arquivo da família).

A 14 de Maio foi novamente internado, agora no Centro de Recuperação de Alcoólicos António Flores, situado nos jardins do Hospital Júlio de Matos, num edifício anexo, construído com o apoio da Fundação Gulbenkian e então o único da especialidade em Lisboa. «Fui em desespero de causa, muito aflito.» O problema do álcool atingia todos, «só escapa o puto: eu, Henrique, Lena, somos todos vítimas, mais ou menos conscientes ou recuperáveis (e vítima, inocente essa, também é o puto e ele sabe-o) do paraíso artificial do álcool».

A casa de Massamá servia de ninho para «toda a casta de bicharada» (sic), por lá passou um tropel de gente, tipos de extrema-esquerda (MRPP, LUAR), desalinhados, filhos da noite, gente «que o burguês não há-de conhecer nunca». Personagens à altura de uma ópera: Fernando Ribeiro de Mello (editor da Afrodite), Carlos Plantier (chefe de redacção do *Século Ilustrado*), Vítor Silva Tavares, Isabel Valadares (jornalista do *Século Ilustrado*), Manuel Grangeio Crespo («General Rodinhas»), Elsa Isabel (a «Divina Elsa»), Luís Filipe Viegas (o «Piquinhónhó»), Jorginho («A Rata dos Cabarés»), Manuel Paiva Couceiro (o «Pássaro Bisnau»), Macedo e Brito (o «Turco»), Maria Franco (a «Maria Mocha»), o Pichas, a Crazy Lady, o Barão das Esferográficas, o Marujo Golpista, Mário Henrique Leiria, Odete Kalmeirona («mulher-homem», «uma doida», «artista de variedades»), Álvaro Santos, o «Cabeça de Vaca»: «também o recebi no meu Solar de Massamá, mas não lhe agradeço ter lá metido pessoas de tão elevada categoria social como a Isabel Maluca ou a famosíssima Tininha, ex-«Miss Cacilhas», pois não tinha cómodos decentes para as instalar».<sup>1548</sup>

Os boatos da vizinhança diziam que naquela casa vivia uma tribo de celerados. Num texto intitulado «Alguns marginais e outros mais», que abria uma série de retratos sobre algumas dessas personagens da «Confraria de Massamá», Pacheco avisava que «É preciso que se não confundam estes meus *marginais* com aquilo que se chama, agora, correntemente, disso: ratos-de-automóveis, arrebatas, assaltantes de bancos, etc., delituosos sob a alçada do Código Penal. Os meus *marginais* nada têm de comum com estes, ou nem sempre, e se, por azar, a Polícia e o Limoeiro, agora o Linhó, Monsanto, lhes tocam ao caminho a razão é simples: os nossos códigos são centenários e inspirados numa moralidadezinha burguesa [...], contra a qual, precisamente tais *marginais* ousam levantar a grimpá, ignorando-a ou infringindo-a, perdidos a rir. E não saem das esquadras ou, até, mesmo da cadeia nada emendados, arrependidos,

---

<sup>1548</sup> Luiz Pacheco, «O Cabeça de Vaca», em *Textos de Guerrilha – I*..., p. 32.

recuperados. Antes e mais firme: *reforçados e convictos*. Olhando para trás com raiva, não perdoando nunca». <sup>1549</sup>

Um conjunto de pessoas, portanto, que formava uma espécie de contra-sociedade, à margem da sociedade burguesa, vivendo num ambiente comunal quase sempre aberto a todos, que parecia estar a meio caminho entre uma pensão e um albergue para indigentes, cuja população flutuava constantemente, com contínuas e imprevisíveis idas e vindas de pessoas de diferentes géneros. De repente, alguém ficava a dormir no sofá ou no chão, muitos deles activistas de esquerda, indivíduos de mochila e cachimbo, ou

afidalgados, decaídos ou interditos pelas fidalgas sífilíticas e cobiçosas famílias, coisas de seu dinheiro e mando; filhos de boas filhas, gente que estafou centenas e centenas de contos em mulheres, em estúrdia, na jogatana, boa-vai-ela; artistas em potência, irrealizados, por vezes com talento mas uma mola na cachola solta ou partida; ou fracassaram, porque lhes não deram a tempo asas, calor, confiança [...]. <sup>1550</sup>

Nesta última classificação entraria Elsa Isabel, que Pacheco tratava por «Divina Elsa», uma expressão de bacoquice sentimental ou uma forma de brincar com uma rapariga que vinha de um colégio de freiras. De facto, Elsa Isabel vinha de uma família de Manteigas com muito dinheiro e muito considerada na cidade. Antigo casapiano, o pai era médico e delegado de saúde de Manteigas, tendo chegado a ser presidente da Câmara. Em meados da década de 1960, Elsa envolveu-se com Manuel Grangeio Crespo, um homem do mundo das artes, que fazia filmes, teatro, escrevia. Os dois já se conheciam desde que ela tinha 14 anos, as mães de ambos eram amigas, as avós também, tudo parecia bater certo. Isso antes de Grangeio Crespo ter casado com uma americana e ter saído do país. Só quando ele se divorciou e regressou a Portugal é que retomaram o contacto e se envolveram. Elsa fugiu de Manteigas – teria então cerca de 20 anos – para ir viver para Lisboa na companhia de Grangeio Crespo. Em resultado disso, o pai irradicou-a da família e proibiu as irmãs, que também viviam em Lisboa, de a visitar. Foram viver para o Bairro Alto: «como Grangeio Crespo era uma pessoa muito afectiva e com muitos interesses, as pessoas caíam todas em nossa casa, no Bairro Alto. Em vez de irem para a Brasileira iam para nossa casa, na Travessa das Mercês». <sup>1551</sup>

Elsa Isabel conheceu Pacheco em 1968/1969, quando tinha 22/23 anos. Sobre essa convivência, porém, não guarda as melhores recordações, apesar de Pacheco ser

<sup>1549</sup> Luiz Pacheco, «Alguns marginais e outros mais», em *Textos de Guerrilha – I ...*, p. 29.

<sup>1550</sup> *Idem*.

<sup>1551</sup> Entrevista gravada com Elsa Isabel, Lisboa, 15 de Novembro de 2001.

divertidíssimo. Era uma espécie de pai, era uma pessoa muito mais velha, eu estava de relações cortadas com os meus pais, a família do Manuel também não estava muito afim comigo, eu estava numa solidão muito grande, estava no meio de vários fogos. Os meus sentimentos na altura eram imensamente confusos, foi uma época muito difícil da minha vida, em relação aos meus pais, ao meu passado, conheci o Manuel muito nova, aquilo marcou-me, compreende? A minha família, de Manteigas, entrou em conflito comigo, eram valores diferentes, eu estive num Colégio de Freiras durante 12 anos, em Évora, ao mesmo tempo escolhi muito mal o curso, de filosofia, e vim para Lisboa. E o Pacheco era uma pessoa afectiva, uma pessoa sentia-se bem com ele, era uma pessoa muito interessante. Andava de tasca em tasca a conhecer os bêbedos da cidade, com o humor que ele tinha, a rir às gargalhadas, claro que era divertidíssimo. Então para a minha vida, que era um bocado pesada, era aligeirar tudo. Com a educação que eu tive aquilo era inédito... o Cabeça de Vaca, o Jovite, só os nomes davam vontade de rir. Mas eu hoje tenho uma vida completamente diferente, eu era uma miúda naquela altura, como deve imaginar, não é das coisas que eu sinto mais orgulho, não é dessa época da minha vida. Não me sentia muito feliz nessa altura, só me sentia feliz quando havia acontecimentos, eventos, não era agradável para mim estar sempre a viver com um montão de pessoas. Fazíamos cinema, editávamos livros e distribuíamos, isso gostava, compensava as outras partes más. Hoje a minha vida é completamente diferente. O Luiz Pacheco às vezes pregas partidas muito rasteiras às pessoas e há algumas que não se admitem... É capaz de calúnias... não vou falar concretamente nisso. É uma pena, quando houve tanto afecto envolvido. Há coisas que são mesmo graves. A mim tanto me faz, até pode pô-lo num altar que a mim tanto me faz, compreende? Nem quero estar a pô-lo de rastos nem quero... também não pretendo isso, pode fazer o que quiser com a figura dele, a mim tanto me faz.<sup>1552</sup>

Em Massamá, havia fases em que Pacheco se mantinha num estado de ebbriedade mais ou menos permanente, segundo ele o pior período da sua vida. Lendo *Diário Remendado* fica-se com uma ideia. O que sobressai, em primeiro lugar, é a luta para viver só escrevendo, ser escritor a tempo inteiro, fazer da escrita a primeira e única profissão, mas também a oposição entre deixar-andar e a exigência, entre a exuberância e a discrição, entre a exteriorização dos sentimentos e o controlo dos afectos através da escrita, momentos em que as disposições desencadeiam emoções contraditórias umas a seguir às outras, dando-lhe uma imagem inversa da mesma situação, da mesma cena, da mesma paisagem. Depois, a dependência do álcool, a vida afectiva e sexual, muitas vezes brutal ou simplesmente abjecta, a luta pela sobrevivência diária, a preocupação obsidiante com o dinheiro, ou a falta dele, os filhos (Paulo em particular), tudo isso parecia estar subordinado a esse grande projecto individual: o empenhamento total na escrita. Quando assim é, percebe-se que a escrita fosse «o relato do espectador observando as cobaias no seu laboratório». E aí a génese de um dos dilemas psicológicos em relação ao álcool. Por um lado facilitava-lhe o convívio, matéria-prima da escrita – «Continuo, paradoxalmente, humoristicamente (negro) sem emprego e cheio de trabalho. É claro que a beber tintos não se escreve, mas aprende-se, e vê-se

---

<sup>1552</sup> *Idem.*

gente. Por dentro.»<sup>1553</sup> –, por outro lado, perturbava-lhe a observação e o registo da «fauna marginal» (sic) que se reunia em Massamá. Danificava-lhe a memória. Ora, escrever no diário funcionava como um «antídoto contra a desmemória», um mecanismo de compensação para as «carências da fraca mimória». Em vários momentos do diário, Pacheco sente necessidade de fazer planos, ir anotando regras de conduta, impor-se uma disciplina, ainda que para infringir: não beber, não fumar, não se masturbar, não abusar dos comprimidos, alimentar-se melhor, descansar. Havia que «reagir», «poupar o cérebro», «refazer a vida», «procurar uma nova etapa». Porque «há que escrever, e muito!»<sup>1554</sup>

Outra sensação recorrente era a de não estar a trabalhar, a produzir o suficiente. No entanto, apesar de metido no mundo do alcoolismo, Pacheco trabalhou bastante nessa época, foram anos de grande actividade. Mais: foram decisivos na afirmação de Luiz Pacheco como escritor com obra feita. E mesmo se alguns projectos de textos e de livros ficaram pelo caminho (como a novela *Vamos Jogar Xadrez?* ou a *Reportagem sobre o Limoeiro*), mesmo se a falta de dinheiro o obrigou a fazer livros para sobreviver (para pagar a educação do filho, as contas da água, electricidade e gás, comprar alimentos, e «sempre a merda da renda»), a verdade é que trabalhou e muito. Em 1971 publicou *Exercícios de Estilo*; no ano seguinte, em Novembro, *Literatura Comestível*; em Junho de 1973 saiu a 2ª edição de *Exercícios de Estilo*, que incluía no final algumas páginas inéditas, excertos do diário de 1970; em Maio de 1974 saiu *Pacheco versus Cesariny*, «folhetim de feição epistolográfica». Além disso, lançou na Contraponto *Falar António*, de António Tavares Manaças, e em 1972 reeditou *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor*. Traduziu livros, como *Os Sapateiros*, de Witkiewicz, ou *Histórias para Burgueses*, de Alonso Ibarrola. Escreveu abundante correspondência, cuja vastidão estamos ainda longe de conhecer. Continuou a colaborar, embora com grande irregularidade, em jornais e revistas. Sem esquecer, naturalmente, os «Livros Negros», origem do *Diário Remendado*.

A vida aos repelões, as «bebedeiras de estalo», a saúde periclitante, os fantasmas de relações amorosas que conservavam ainda algum do calor pretérito, a dificuldade em desembaraçar-se de certas recordações. Escrever o diário servia-lhe assim, também, para analisar sexos e afectos, desabafar, libertar-se dos pensamentos que lhe causavam

---

<sup>1553</sup> Luiz Pacheco, *Cartas na Mesa...*, pp. 79-80.

<sup>1554</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 10.

sofrimento. A percepção do fracasso da vida emocional. As paixões recusadas, as faíscas antigas, os restos de relações amorosas. Daí talvez, é suposição nossa, o desejo de retorno ao seio materno: «vou tentar dormir e talvez sonhar com a velha casa, a minha mãe».<sup>1555</sup> As amizades que se esgotavam – «estas caras já não me dizem nada» –, a incapacidade de evitar que o filho fosse arrastado nos seus trambolhões, em suma, a sensação de «descalabro geral».

Perante tudo isto, porque objectivação que a escrita permite ajudava-o a dominar um pouco a sua vida, a compreender-se um pouco melhor, o diário funcionava como uma espécie de terapia ou de um analgésico, um calmante – às vezes escrevia para se distrair de um ataque de asma –, um refúgio para retemperar forças, um acto de preservação e de auto-análise. Servia para se auto-encorajar e se organizar. Era uma forma de se encarar de frente. Explicar-se perante si próprio. Mergulhar no seu interior, remexer o inconsciente. E aqui coloca-se o problema do narcisismo, muito discutido a propósito da escrita de diários. Clara Rocha, por exemplo, considera-o fulcral no seu estudo da literatura autobiográfica.<sup>1556</sup>

Falar de escrita narcisista parece-nos, no entanto, um pleonismo, uma redundância, pois escrever e analisar-se não será a mesma coisa? E o prazer que se retira dessa análise não será essencialmente um prazer narcisista? O acto de escrever é um acto de exteriorização em que o sujeito se desdobra, criando uma clivagem entre o Eu e uma projecção idealizada de Si. É o que talvez se depreende quando Luiz Pacheco se revê numa personagem e a ela se refere na terceira pessoa: «estilo pachecal», «o escriba Pacheco», «edição pachecal», «pessoa pachecal», «ética pachecal». O narcisismo, porém, é de natureza dialéctica.<sup>1557</sup> O reflexo, em certos casos, volta-se contra o próprio. Ao construir um ideal altamente valorizado, muitas vezes acima das capacidades reais do sujeito, o sentimento narcisista tende a desencadear comportamentos agressivos e actos hostis contra o Eu (o alcoolismo é um exemplo, entre outros). Assim, alguns dos diferentes elementos que compunham a sua problemática existencial eram o produto de uma distorção entre o que ele era e aquilo que ele imaginava que deveria ser: um escritor mais consistente ou fecundo (como lhe dissera, em carta, Manoel Vinhas).

---

<sup>1555</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 186.

<sup>1556</sup> Clara Rocha, *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992. A autora inclui, no conceito de literatura autobiográfica, para além dos diários, as confissões, as autobiografias e os auto-retratos, a que nós acrescentaríamos as entrevistas, a troca de correspondência e até crónicas de imprensa.

<sup>1557</sup> A contrapartida do narcisismo é a angústia perante a morte. Para superar essa angústia, o ser humano duplica o eu através da escrita, cria um duplo imortal. Esse duplo torna-se, assim, na sua sombra.



Também a preocupação constante com a saúde, com as misérias físicas do seu organismo, patente no registo minucioso dos sinais (reais ou imaginários) do corpo, sintoma de uma personalidade descompensada. Nada mais elucidativo, como elemento de análise, do que as insistentes ideias hipocondríacas: a tensão, muito alta ou muito baixa, as palpitações no coração, o pulso aos saltos, a mão que treme, o braço que está inerte ao acordar, o fígado inchado, o peito que dói, a ameaça de embolia, um zumbido no ouvido esquerdo, uma pontada nas costas, a dispneia, a dificuldade em engolir, as dores na garganta – «será cancro?» – a tosse, os dentes, a magreza. E, em consequência, a ameaça de morte: «o relógio a perder a corda», o medo de se «apagar», de que lhe dê o «badagaio», ou «a morte tem-me rondado», «não chego aos 50», «por dentro é que sinto a coisa a desfazer-se. É a mioleira – cada vez a memória mais vacilante, as crises de agressividade incontrollável, as iras exageradas, revolto-me por coisas de que já tinha obrigação de só rir e pouco.»<sup>1558</sup> Até nas alturas menos más, a insegurança: «mas e se morro?», «terei vida para tanto trabalho?». A dramatização ansiosa das situações, o pessimismo – «à volta dos 40 [uma pessoa] começa a perceber que a sua vida está feita. Para diante, tudo mais duro e agreste, mais traiçoeiro e frágil o amor» – a fixação na falta de tempo e na morte denunciam uma estrutura neurótica, agravada nesse período de Massamá. Por causa da sua saúde frágil, ou apenas porque não tinha dinheiro, Pacheco enfiava-se muitas vezes na cama, aí ficava dias seguidos – «o dormir alimenta», como dizia Vitorino Nemésio –, a escrever, a receber os amigos, a conversar.

Luiz Pacheco nunca escondeu o problema que tinha com o álcool, por mais de uma vez, aliás, descreveu os problemas, gravíssimos, associados ao alcoolismo. No texto *Historieta Alusiva*<sup>1559</sup> fazia uma descrição não só da sua relação pessoal com a bebida como também do apoio, decisivo, do Centro António Flores e, em particular, da Dr<sup>a</sup> Maria Odília Castelão, a médica psiquiatra que o acompanhou e tratou. Foi publicado no *Século Ilustrado*, a 30 de Outubro de 1971, a intercalar uma «reportagem gigante» sobre o alcoolismo em Portugal, com texto de Carlos Plantier e fotos de Eduardo Gageiro (o texto sofreu cortes da censura). Para o escrever, Luiz Pacheco inspirou-se num livro autobiográfico de Jack London, *Memórias de um Alcoólico* –

---

<sup>1558</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 199.

<sup>1559</sup> Por exemplo, em «Historieta Alusiva», *O Século Ilustrado*, 30 de Outubro de 1971 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 255-263) ou «Essa, do Alcoolismo», *Diário Popular*, 10 de Maio de 1979, p. XII (incluído em *Textos de Guerrilha - I*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 98-102).

*John Barleycorn*:<sup>1560</sup> «John Barleycorn não é uma personagem, *corporiza* apenas, num nome, a apetência do álcool, as tentações a que está sujeito o borrachão.»<sup>1561</sup> Continuava depois: «Na altura foi lido em Massamá pelo Henrique, pelo Pichas, foi lido por todos. Era um sucesso na casa».<sup>1562</sup> Luiz Pacheco não imita o estilo, aproveita a ideia, inventa uma personagem e refere-se a ela como um outro.

A somar a tudo isso, as dívidas, falta de dinheiro, a penúria, os «requerimentos do estômago», como dizia Herculano. Mas também os estratagemas, as artimanhas para obter umas «massas». A electricidade, o gás, a água cortados. Nesses anos de Massamá, a sua índole neurótica agravou-se, as obsessões, a insegurança, os conflitos com a consciência. A agitação interior. A falta de forças para deter o curso dos acontecimentos. A dificuldade em traçar um plano de acção que lhe permitisse a concretização dos seus inúmeros projectos literários: «Uma vontade doida de encher depressa este caderno, porque há tanto a dizer... e os acontecimentos atropelam-se... e a explicação da maioria foge-me, a confusão aumenta em mim... e as decisões, minhas, das mais graves urgem.»<sup>1563</sup> Acrescenta, porém, uma reflexão que constituirá o nervo central do seu projecto humano e literário: as ausências, os espaços em branco no papel, «representam justamente forte actividade noutros campos. *Primum vivere* depois escrever».<sup>1564</sup>

O final do salazarismo surpreendeu-o portanto em Massamá. Em 1974, depois do 25 de Abril, dia em que apareceu de pijama no Largo do Carmo, contagiado pela «euforia libertária envolvente», levou para o quarto 16 no Perlompompero, «um marujo achinesado (de cara) da Sertã», que engatou, já com os copos, diante do Palladium, ao qual pagou 100 ou 150 escudos, não «seria, assim, tão ingénuo como quis fazer crer, velho truque. Que só tinha tido uma experiência com homens uma vez, com um estrangeiro no Algarve. Era um chulo. Via-se. Que tinha a garina presa nas Mónicas e recorria aos homens, que aldrúbias». Não muito tempo depois, Pacheco saiu de Massamá. Em 1976, sofrendo de subnutrição, foi internado no hospital Curry Cabral. Reconstituído pelo repouso e pela comida do hospital, Pacheco deixou de ter paradeiro certo, foi alugando quartos por Lisboa ou ficando em casa de amigos, no Montijo, em Campo de Ourique, no Algarve. Em 1977, teve nova recaída no álcool e foi internado na

<sup>1560</sup> 1ª tradução da Livraria Civilização, hoje disponível na Antígona.

<sup>1561</sup> Luiz Pacheco, «Essa, do Alcoolismo», em *Textos de Guerrilha – I...*, p. 99.

<sup>1562</sup> Testemunho pessoal de Luiz Pacheco.

<sup>1563</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 180.

<sup>1564</sup> *Idem*, p. 183.

Clínica Psiquiátrica dos Hospitais Centrais de Coimbra, Bloco de Celas, onde recebeu tratamento e foi acompanhado pelos médicos Pio de Abreu e Allen Gomes. Entrou em estado «desgraçado», após meses a deambular pelo país. Quem tratou da sua ida para Coimbra foi Saldanha da Gama, um amigo seu que já ali tinha estado internado e em casa do qual, no Montijo, Pacheco estava hospedado. Saldanha da Gama telefonou para Allen Gomes, que lhe disse que quando houvesse vaga Pacheco podia ir para lá. Foi internado a 18 de Outubro de 1977, tinha Pacheco 52 anos. Naquela altura a clínica era mista, não havendo restrições à circulação dos doentes, ou seja, podiam sair e, por exemplo, passear pela cidade, sempre que quisessem.

Em Coimbra, «o tratamento foi mais decisivo, havia mais dinheiro, a comida era melhor, tinham Parentrovite, sistema de gota a gota com balão de soro. Eram outros tóxicos... Ao fim de uma semana já estava a escrever no *Diário Popular*, o que era um belíssimo sinal».<sup>1565</sup> Ao Dr. Allen Gomes, Pacheco confessou – segundo informação que consta no seu processo hospitalar – que «fui sempre um homem alegre até à separação dos filhos». Segundo o seu historial clínico, quando estava bem-disposto não bebia, mas quando estava mal-disposto bebia excessivamente, sem controlo. Logo, não era um alcoólico crónico, característico, que bebia em todas as ocasiões, estivesse bem ou mal disposto. O seu abuso alcoólico estava relacionado com períodos de crise pessoal, era um alcoolismo secundário, não primário. Segundo Allen Gomes, Pacheco «relacionou-se com toda a gente, com o corpo médico, com a enfermagem, com os doentes. Rapidamente se integrou naquele ambiente. Convivia com aquela gente toda, tinha uma capacidade de integração fantástica. Depois daquele período confusional da paragem do álcool, que no caso dele não foi muito intenso, assim que recuperou completamente o seu estado de consciência, a primeira coisa que disse foi “vou-me organizar”. Pouco depois, já estava a escrever na máquina, sentado na cama, dizia “Estou a ver se saco aqui 100 paus a um gajo”».<sup>1566</sup> O diagnóstico que então lhe foi feito descreveu-o num texto publicado no *Diário Popular*:

no meu cadastro psicopático ou psiquiátrico, rigorosamente estabelecido pela equipa da Clínica de Celas, em Coimbra, chefiada pelo dr. Allen Gomes, que me safou de uma crise bastante depressora e em plano escorregadio para pior, em 1977, figura um diagnóstico seguro, garantido por testes e pelo sábio olho clínico dos médicos que me trataram: sofro de *pulsões* e *fobias* (pelo menos). Que se manifestam em actos que eu não posso prever *um segundo antes* e perante os quais sou eu a ficar o mais surpreendido, arrependido nada, visto que são forças que não controlo, mas

<sup>1565</sup> Entrevista gravada com Luiz Pacheco, Lisboa, 14 de Agosto de 2001.

<sup>1566</sup> Entrevista gravada com Dr. Allen Gomes, Coimbra, 26 de Setembro de 2002.

assarapantado como elas existem dentro de um tipo sem que lhes possa, ao menos, dar os bons-dias.<sup>1567</sup>

Com o que aprendeu do convívio com os médicos de Coimbra e da consulta da biblioteca do hospital, Pacheco escreveu um texto, já num quarto em Campo de Ourique, depois de ter saído da clínica de Celas – «Essa do Alcoolismo» – onde evocava as suas curas de desintoxicação e se queixa da ausência de um sistema de segurança social que apoie os escritores:

«Os efeitos do álcool são irreversíveis», avisou-me a dr<sup>a</sup> Odília Bastos Castelão, a quem devo muitas das várias recuperações que tenho tido, bem como ao pessoal do Centro António Flores [...]; não esquecendo os médicos e pessoal da Clínica Psiquiátrica de Celas, em Coimbra, onde permaneci internado vários meses e fui objecto dos mais modernos e eficazes métodos de desintoxicação, com uma terapêutica rigorosa, transformando a desgraça humana em que cheguei a Coimbra numa criatura quase normal – e apontem-me *um normal*, que é para eu me rir. Precisamente, e é onde talvez a minha experiência de paragens de beber e recaídas, de períodos de abstenção absoluta, como agora, e de andar por aí na reboleta, é que sou capaz, com algumas ajudas e dinheiro, mudando de ambiente, luxo ao qual nem todos se poderão entregar, mas eu conquistei, e só eu sei como e avaliar das perdas e ganhos, uma conta-corrente também já irreversível em meio século de existência independente tanto quanto é possível, raivosamente autónoma e para tal não precisei do 25 de Abril, embora a alegria e a largueza sejam outras, amplas, como pude verificar no 1º de Maio; sou capaz, dizia, de passar de um estado a outro e, até, conforme as minhas conveniências (esta é outra história: de facto, há umas caras que me arrepiam e só aguento vidrando a moela com umas cervejolas para engrenar na mesma *onda*). Porque é preciso que se note, *detesto bêbados e detesto-me bêbado*. Parece inacreditável, mas é assim mesmo. Ainda há uma semana, não conseguia escrever, a letra não saía, a ideia era o desconchavo. Adiante, que o tema é-me ingrato. [...] uma questão de dinheiro para entrar na farmácia e comprar (não dispomos de Previdência, nós, os escribas, a Associação Portuguesa de Escritores é uma acrópole de estátuas mortas e acção profissional nula ou de compadrio) ou ter a amostra dada pelo médico amigo de reserva e dosear, para quase todos requerá internamento hospitalar, assistência médica permanente, enfermagem especializada e onde os milhares de doentes alcoólicos que dispõem ao seu fácil alcance disso?<sup>1568</sup>

Em 1981, depois de mais andanças por diferentes quartos, alugados ou em casa de amigos, e de algumas estadias breves em hospitais devido a ataques de asma ou simplesmente «por caridade», Pacheco foi internado no Sanatório do Barro, em Torres Vedras (para onde voltaria no ano seguinte, aí permanecendo de Julho a Setembro). Depois, em 1983, voltou a ser internado em Coimbra, mas agora em pneumologia; em 1985 novamente no Centro António Flores. Até à sua morte, Pacheco nunca permaneceu muito tempo no mesmo sítio. Tanto estava na Pensão do Duque ou na Pensão Austrália, como em quartos alugados, um mês podia ser visto no Restelo e no

<sup>1567</sup> Luiz Pacheco, «O caso da carteira OVNI», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 2 de Abril de 1981, p. III.

<sup>1568</sup> Luiz Pacheco, «Essa, do Alcoolismo», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 10 de Maio de 1979, p. XII (incluído em *Textos de Guerrilha - I*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 98-102).

outro aparecer na Curraleira, ou em Arroios, Campo de Ourique, na rua Rovisco Pais, na Renato Baptista, na Tomás de Anunciação; tanto estava em Lagos, passando uma temporada em casa de José Rijo e Helena Berger, como na Lapa, na Agualva, em Setúbal, Palmela, Montijo ou de volta a Lisboa, no Parque do Príncipe Real. Os diários desses anos dão-nos uma imagem nítida de como era o seu quotidiano: dias passados na cama, lendo «vampiros» ou «coboçadas», na rádio anunciam trovoadas, levanta-se logo depois do noticiário das 6h, não bebe desde sábado ao almoço, como o sol nasce descoberto, decide arejar, dá um passeio matinal pelo Tejo, às 7h ou pouco antes está no Jardim da Estrela – «a passear é que melhor me ocorrem ideias, correcções» –, a resmoer planos, uma edição de correspondência sua, encontra o Nunes, que lhe dá uma «quinhentada», vai à Feira da Ladra, compra livros e um par de meias, compra um arsenal de remédios – «Agora é que não posso beber nadinha. Ou sim?» –, lê *Conta-Corrente*, de Vergílio Ferreira, que sublinha e comenta abundantemente – «neste IV, chega ao mais odioso, invejoso, vaidoso, patareco. É confrangedor. E sempre a mesma lamúria» –, vai ao Bolero e ao Lontra, desbarata dinheiro, dá-lhe para os disparates, anda aos baldões, noite vagabunda, encara seriamente nova desintoxicação, pensa ir a Coimbra, ter com Pio de Abreu, lê *A Sinfonia Pastoral*, de André Gide, durante um ataque de asma, toda a noite, começa a chorar dos olhos de cansaço, ouve música, toma medicamentos em série, oxigénio, coloca o tubo na boca, adormece, dorme duas horas, acorda, porque um dos remédios era diurético e tem de ir à casa de banho, assim a madrugada toda, assim a vida toda – «Mas sempre é melhor do que estar morto» – apalpa o estômago, o fígado, o peito – «Isto está tudo estragado!» –, grava para uma cassete mais um excerto do seu «diário falado», peripécias do seu passado, como «As Minhas Prisões», leite e mel de manhã, compra uma caixa de bolachas, marmelada, quatro bananas, tudo (950\$00) fiado pelo Arlindo, sensação de peito tomado, toma persantin e tedral, de repente começa com palpitações – «Mas estarei mesmo para morrer? Juro: vou esperar até ao fim! Não aceito a morte» – toma cinco unisedil, acalma, adormece, sonha com a «velha casa» da Estefânea, com o noivado com Maria Helena, acorda de manhã – «Hoje tenho de começar a trabalhar. [...] Mas escrever o quê?» –, come quase nada, uma pêra, fiambre já seco, lembra-se do que sonhou, considera-se vítima de uma guerrilha nocturna do seu sub-consciente, tenta informar-se para saber se ganhou o totoloto, a lotaria – «raspas. Por aí, não vou lá, há milhões de apostas contra mim. Gastei quase dois contos. Não me fazem falta. Vou insistir?» – envia postais, manda apelos, pede dinheiro, projecta livros, aponta resoluções,

cronologias e roteiros no diário, faz listas de textos a incluir em títulos futuros, insulta este e aquele porque não apareceram, reúne tralha para vender, livros que já leu, põe o relógio e o gravador no prego, pensa em mudar de casa, largar bagagem, *Comunidade*, com interpretação de Cândido Ferreira, encenação de José Carretas e cenários de João Brites, primeiro na Cornucópia, depois no Teatro Municipal de Almada, o *Expresso* quer entrevistá-lo, encontra o Cabeça de Vaca no Bairro Alto, come uma carcaça com pastel de bacalhau e bebe uma Sagres, o Varela fia-lhe sumo, leite, canja Knorr para fazer com arroz, ovos para gemadas, nestum, a «puta da velha» quer que pague a renda, há dois meses sem luz e sem banheira que preste, sente pânico de uma crise de asma, que incita ainda mais à crise, noite a oxigénio, coração combalido pela dose de anti-asmáticos, teofilinas e cortisonas, antes de se deitar bebe um galão quente, mete-se na cama a descansar a vista e a cabeça, sentado com os rins apoiados num travesseiro, por causa da asma, sente ansiedade, ressaca leve, chega a chuva – «E com ela o medo antigo» –, a proximidade do «General Inverno» assusta-o – «Estou cheio de medo. MEDO. Inexplicável. Um pânico idiota apossou-se de mim, nas condições mais opostas de calma, segurança, bem-estar, saúde. Nunca assim me vi. Medo do futuro? Por que não acreditar, ter esperanças que tudo irá correr pelo melhor, agora?» –, passa semanas em acção vegetativa – «Com a idade avançada, diminui actividade do Macaco Nu» –, metido na cama – «Numa entrevista da Fernanda Castro, no EXPRESSO de hoje, leio que o Almada também hibernava... meses na cama durante o tempo frio. Sageza santomense. Ou futurista?» –, raras sortidas à rua, toma duche, deita comida fora, toucinho que já fedia, pão duríssimo, vai buscar os dez contos da entrevista do *Expresso*, surgem-lhe planos de trabalho grandiosos, edições, jornais, folhetos, colecções, coisas dele, queixa-se do preço das pilhas para o rádio, trata de obter a reforma, que fica a aguardar obsessivamente, projecta sair de Lisboa – «Quero estar com outra gente, outras caras. Alijar bagagem inútil, pirar-me daqui, respirar uns dias fora de Lisboa, escrever AINDA qualquer coisa. Serei capaz?» –, repara num inchaço na virilha direita, pensa em cancro, afinal é apenas a «Dona Hérnia» – «Com o aparecimento, e o susto quase mortal de pânico, da minha primeira hérnia inguinal direita, em Maio de 1989, aí a 10-11 de Maio, no regresso das Caldas da Rainha, pedi ao Mèlinho que me inscrevesse [no PCP], falasse ao José Casanova, para entrar como extrema-unção. [...] não era gracejo, sequer humor: era, parecia-me, uma satisfação moral num caso de morte à vista» –, hesita em comprar uma funda, vai buscar roupa à lavandaria, é Primavera – «a minha vitória sobre o Inverno. Agora, tenho aí a ventoinha

a recluir o ABAFADOR Verão» –, sente-se melhor, conta dinheiro, não pagando dívidas dá para levantar tudo do prego, espreita para dentro de *Os Nós e os Laços* de António Alçada Baptista, cheia-lhe a forte estopada, tédio, tédio, tédio, sai para tomar café, o Luís da Ler abona-lhe «miles», compra o passe social, brancos velhos, tintos, anis, dois dias turbilhonantes, caos, confusão calamitosa, desgasta-se, todo o dia quase em casa, remédios fiados na farmácia, unisedil, filotempo – «Comecei a desintoxicação possível por ora. Corte com o álcool e guroson» –, o quarto está um pavor, a barafunda no quarto aumenta, papelada, roupa, bolachas – «Não consigo dormir com as malditas pulgas, as engraçadinhas. Ou sugestão? ou lepra minha? mas as babas ficam, esfrego-as com álcool puro» –, assiste à *Calamity Jane*, interpretada por Maria Céu Guerra – «Chorei, discreto. Aquilo é muito comigo» –, conversa com o Herberto Helder sobre diários, «também tem um», sexo com Kalmeirona, na Rolim sai *O Teodolito* e *O caso das criancinhas desaparecidas*, vai vendê-los à Feira do Livro, passa à máquina as emendas do Diário Remendado, quer safar-se de Lisboa, no Verão, seja para onde for, dói-lhe o fígado, encontra nas gavetas sete contos mais alguns trocos, compra o volume I e II do *Diário* de Miguel Torga, fica enojado – «Há ali cada uma! Ingenuidades, péssimos poemas, auto-convencimento, pose e mais pose. E o tipo nem se conhece nada, nunca olhou bem para o espelho, fez uma rigorosa peregrinação crítica ao seu interior. Um provinciano chapado. Tristíssimo. E eu gostava daquilo... eu lia e relia... deixei de almoçar para comprar o livro acabado de sair do sor dr. Adolfo Rocha, signé Torga. Merda» –, lê um policial-western «muitíssimo melhor: *O Atirador*, de Glendon Swarthout. Um pistoleiro famoso com um cancro na próstata», o tempo mudou, de 37° passou para 24°, mais humidade – «Daqui a semanas, é frio é chuva é eu convertido em múmia deitada, só preocupado em inspirar-expirar. Não posso esquecer-me disto» –, começa com o parentrovite (endovenoso), a Rolim interessa-se pelo diário de Massamá, mandar dactilografar e tirar fotocópias desses textos, vai fazer quinze dias que nada mais bebeu, disciplina e teimosia, duche, barba feita, camisa lavada – «Com o espírito lúcido e a saúde equilibrada, não me lixam facilmente» –, vai ter com Maria Eugénia ao emprego dela, na Almirante Reis, sem passe, compra módulos, lê o texto de Júlio Pinto sobre ele no *Diário Popular*, compras para o almoço (1 kg de uvas, 85\$00), vai tirar sangue, mete-se na cama, há muito para ler, Vailland, *Écrits Intimes*, morre Benny Goodman – «77 anos. Morreu a ensaiar, sozinho, num quarto. Comigo, talvez o mesmo» –, faz recortes de jornais, à noite, surpresa agradável, aparecem os filhos Paulo e João Miguel, não tem sono, escreve na cama textos para um pequeno folheto, *Textos*

*Alegres* (derivado de *gays*, homossexuais), apontamentos, «estatística de enrabadelas (minhas) e mamadas», histórias onde talvez entrem «o puto cigano (na casa de banho da Estampa)», «o filho do Califórnia», «o rapaz da leitaria», «o Alfredo, bombeiro de Queluz», «o gordo do restaurante», «o Carlos do 2º andar», «o picha longa», «o marujo da Sertão» ou «o cabo-rapariga louca», objectivo: desmascarar a exaltação, a sublimação literata da homossexualidade, doce de laranja, figos, bananas, ameixas, vidago, aparece despertador, que empenha logo, espera com ansiedade o cheque da Rolim, para começar a movimentar-se – «É preciso dinheiro, mais dinheiro. Vender livros, carga ao mar» – lê durante o dia todo um policial, *O Testamento de um Fotógrafo*, versão francesa de *The Man Who died too soon*, de George Harman Coxe, «EXCELENTE», pensa ir à Bertrand, à Difel, à Dom Quixote, à Contexto, à Salamandra, à Teorema propor o diário, sai à rua e no autocarro para Sete-Rios sente as fontes a latejar, repara que não leva o calmante, fica angustiado e recorre ao sedativo que tem mais à mão, uma garrafa de tinto, passa-lhe a angústia, Rolim paga os dez contos, renda garantida, dor no lado direito, quase uma pontada permanente, que o incomoda bastante, abcesso, dores nos dentes, tremeliques, frio, vai para a urgência do hospital. Decide recolher a um lar.<sup>1569</sup>

Depois de uma temporada em Palmela e outra no Montijo, abandonou tudo e voltou para Lisboa com a roupa que tinha no corpo, para o Lar da Liga dos Amigos dos Hospitais, no Largo do Príncipe Real. Enviou carta a Rodrigues da Silva, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, que anunciou o seu regresso: «“Mais de dez anos no Além Tejo chega” – declarou, por carta enviada a um de nós, aqui do *JL*, Luiz Pacheco, para explicar o motivo de mais uma mudança de poiso. Mudança que, após sucessivas incursões por Setúbal, Palmela e Montijo, o devolveram à sua Lisboa natal e dentro dela àquele que foi em tempos um seu quartel-general: o Bairro Alto. É que o Luiz pousa agora na Praça Príncipe Real, nº 3, ali aguardando que os amigos o visitem mais amiúde do que dantes. Quanto à Editora Contraponto, já em 51º ano de vida, é lá a sede – aonde é que houvera de ser?». <sup>1570</sup>

---

<sup>1569</sup> Citações retiradas dos vários diários que Luiz Pacheco escreveu entre 1981 e 1993 (inéditos, arquivo da família).

<sup>1570</sup> «Luiz Pacheco em Lisboa», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, secção Debate-Papo, quarta-feira, 21 de Março de 2001, p. 38.



## Capítulo 6. A produção social do «maldito»

Depois de revisto o processo histórico de constituição do maldito e dos seus usos sociais; depois de observada a imagem que Luiz Pacheco construiu através do discurso – como se via a si próprio – e as suas características; depois da descrição de alguns dos contextos que enquadravam o seu discurso, das suas condições de existência e da forma como se posicionava no interior do meio literário, o objectivo agora é mostrar os cruzamentos entre essa auto-representação e as representações que os pares e os críticos faziam dele e do meio no seu conjunto, é analisar as interacções no decurso das quais se formou a sua identidade. Isto permite-nos responder a uma questão importante no âmbito deste trabalho: que tipo de escritor as relações sociais moldaram ao longo do tempo?

A partir de certa altura, como será demonstrado, Pacheco passou a ser visto, inequivocamente, como «o escritor maldito», tanto que se poderia dizer que nenhum outro autor do seu tempo teve tão grande influência na disseminação desse modelo. Essa figuração constituiu-se em resultado da sua interdependência com outras figuras sociais do seu tempo: o escritor comprometido (com a oposição ou com o regime) e o escritor comercial. Após a aquisição dessa identidade, Pacheco passou a ser reconhecível no meio mais vasto da cultura portuguesa. Esta questão será depois desdobrada noutras perguntas, as mesmas que José Machado Pais fez sobre a memória de Sousa Martins<sup>1571</sup> e que trasladamos para aqui, adaptando-as, claro está, ao nosso caso: qual o processo de construção do «maldito»? Que circunstâncias favoreceram o surgimento dessa imagem? Como explicar essa «crença» no maldito? Finalmente, até que ponto o meio literário se reconhece, se projecta e se celebra em Luiz Pacheco?

Para a formação da identidade de escritor, como vimos em capítulos anteriores, contribui fortemente a sua recepção crítica e a sua celebração biográfica. Assim, depois de observadas as condições objectivas da vida de Luiz Pacheco, importa agora perceber a maneira como os críticos as narraram, as interpretaram e as recriaram. Paralelamente a esses mecanismos de formação da identidade, sem esquecer o ritmo a que ela foi evoluindo, analisaremos também as suas consequências sobre o indivíduo, o modo

---

<sup>1571</sup> José Machado Pais, *Sousa Martins e suas memórias sociais. Sociologia de Uma Crença Popular*, Lisboa, Gradiva, 1994.

como ele se sentiu afectado por ela e como foi gerindo a situação. A nossa intenção, tendo em conta a necessidade de confirmação do seu valor, é perceber a construção dessa representação nos seus cruzamentos com a imagem dos outros e com a imagem que Pacheco julgava que os outros faziam dele. Para se reconstituir os contornos desse processo importa observar o conceito em acção e vê-lo como parte de um sistema mais amplo. É isso, no fundo, que vamos ensaiar aqui, tendo sempre em mente estas três questões que Machado Pais considera centrais no problema da crença: como surge, como se propaga, como se explica.

### 6.1. A recepção crítica

A primeira vez que Pacheco foi apelidado publicamente de maldito, decorria então o mês de Dezembro de 1965, ocorreu no suplemento cultural do *ABC*, diário de Angola, antecedendo e divulgando a publicação do seu primeiro livro, *Crítica de Circunstância*. Publicamente porque em privado já o seria, pelo menos é o que parece indicar esta carta de Bruno da Ponte para Pacheco:

soube que a Ulisseia lhe vai editar dois livros: um de crítica, outro de ficção, ainda este ano. Tem editor, para dois livros, a sair em breve, e na Ulisseia, casa apoiada, como convém pelo Abel Pereira da Fonseca, a SONEF e o Banco Lisboa e Açores. Que quer mais? [...] o facto de o editor Luiz Pacheco ter encontrado editor para o escritor Luiz Pacheco, merecia uma homenagem, pois claramente demonstra que os empregados da nossa mais alta-burguesia reconheceram, ainda em vida, os méritos de um escrito maldito (a edição do Lima e do Cesariny, este ainda o será) testemunham e comprovam, por outras vias, a minha tese.<sup>1572</sup>

Vítor Silva Tavares ainda não o conhecia pessoalmente quando surgiu a ideia de editar um livro de Luiz Pacheco:

Antes de o ver, já conhecia textos do Pacheco, quem me deu a conhecer o Pacheco foi o Santos Fernando, marginal do sistema literário, marginalizado. Dá-me a conhecer algumas das intervenções, postais, textos de intervenção polémica. Comecei desde logo a admirá-lo. Isto em 1963, 64. Por essa altura já estou na editora Ulisseia, tinha chegado à Ulisseia há pouco tempo, já estava aberto a poder receber intervenções de outra natureza, paralelas ou marginais à literatura oficializada, digamos assim, eu estava aberto às aventuras do primeiro modernismo português, do surrealismo português, do abjeccionismo, etc... Porque, alertado pelo Santos Fernando, passo a comprar as coisas do Pacheco na barraca dos livros no Parque Mayer, as edições Contraponto, as que editou do Manuel de Lima, o *Malaquias*, as claquetes que o Cesariny fez publicar na Antologia em 58... Eu já estava nessa onda, e tinha descoberto a barraca dos livros do Parque Mayer. É daí que nasce a ideia, suponho que também foi o Santos Fernando,

---

<sup>1572</sup> Carta enviada de Lisboa por Bruno da Ponte, datada de 16 de Fevereiro de 1965, em *Pacheco versus Cesariny*... p. 96.

atendendo ao interesse que eu tinha, visto que já estava numa editora e portanto estava interessado em fazer divulgar finalmente um homem, um escritor, um interventor, um crítico como o Luiz Pacheco, é aí que começa a nascer a ideia da *Crítica de Circunstância*. Nessa altura ainda não conheço o Virgílio Martinho, logo não foi encomenda minha ao Martinho para ele, Martinho, começar a reunir as coisas, deve ter sido igualmente o Santos Fernando ou o Santos Fernando com o Pacheco, e o Pacheco indicou o Virgílio. O certo é que a partir de determinado momento há um contacto do Santos Fernando comigo, do Virgílio comigo, eu mostro o interesse que tenho em vir a publicar as coisas do Pacheco. Ou o Virgílio escreve para o Pacheco, que nessa altura está nas Caldas da Rainha no casal da Rochida, com a sua pequena tribo, a dizer que “há um puto, um rapaz que está ali na Ulisseia, um maluco, agora está a interessar-se por estas coisas” e que lhe dá a notícia de que finalmente uma editora prestigiada como era a Ulisseia estava interessada em ir buscar um tipo que seria conhecido do pequeno meio literário, entre o Chiado e o Rossio e o Café Gelo, pouco passava daí, e em dar-lhe uma abertura, uma divulgação que a Ulisseia podia potenciar.<sup>1573</sup>

Com as quatro páginas inteiramente dedicadas ao escritor, a primeira levando como título «Luiz Pacheco ou os malefícios da coragem», e nas duas centrais «Luiz Pacheco – um autor maldito»,<sup>1574</sup> o rótulo de «maldito» era assumido directa e explicitamente. A organização desse número especial deveu-se a Vítor Silva Tavares, que mantinha contactos estreitos em Angola depois de aí ter vivido alguns anos, onde escrevera no *Jornal de Luanda* e n’*O Intransigente*, tendo animado também o Cine-Clube e o Rádio-Clube, ambos de Benguela. Esse *ABC*, onde trabalharam como chefe de redacção Acácio Barradas e como redactores Adolfo Rodrigues Maria e Adelino Torres, incluía, além de uma introdução de Vítor Silva Tavares, um texto da *Crítica de Circunstância* – «Surrealismo e Sátira (de André Tolentino a Nicolau Breton)» –, excertos do prefácio de Virgílio Martinho, de «Comunidade», de «A Nota do Autor aos Quarenta Anos», de «O Cachecol do Artista» e de uma carta particular (sem menção do destinatário ou data). A primeira página trazia ainda uma foto da capa do livro e ao longo do suplemento mais quatro fotografias de Luiz Pacheco e um desenho de Benjamin Marques retratando o grupo do Café Gelo. Nada mau para alguém que publicava o primeiro livro. Seria extraordinário, de facto, não fosse aquele o primeiro livro de um nome que contava, já então, com intensa actividade na crítica, na escrita de folhetos, na edição de livros de outros autores.

Fora assim, precisamente, que João Palma-Ferreira o apresentara no *Diário Popular*, na recensão que aí publicou à edição de *Carta-Sincera a José Gomes Ferreira*:

<sup>1573</sup> Entrevista gravada com Vítor Silva Tavares, 13 de Agosto de 2001.

<sup>1574</sup> «Luiz Pacheco ou os malefícios da coragem», *ABC*, suplemento «Artes e Letras», 16 de Dezembro de 1965, pp. 7-10.

Luís Pacheco – o editor da «Contraponto» e muito provavelmente o autor de alguns manifestos e sátiras onde, com maior ou menor felicidade se têm denunciado certos êxitos falsos dos últimos tempos (ainda é cedo para historiar esta faceta burlesca da literatura actual onde, porém, teve aspectos de relevante importância) –, Luís Pacheco, dizíamos, revela-se nesta *Carta Sincera* um dos mais subtis polemistas contemporâneos e, talvez, um dos mais completos críticos da nossa época, ou, pelo menos, um dos que estiveram mais próximos do verdadeiro problema da poesia actual, se não da cultura portuguesa actual. E isto é tanto mais de apreciar porquanto estamos em presença de uma carta escrita em 1953, motivada por um episódio do momento, as fatigantes crónicas publicadas pelo poeta José Gomes Ferreira no jornal *Ler*.» Depois de considerar aquele texto de Pacheco como uma «incisiva análise, por vezes cruel, de uma época cultural portuguesa, do escritor português e, sobretudo, do público leitor-português», termina declarando-o «um dos poucos e corajosos documentos que nos apresentam nua e cruamente o «fenómeno» da grandeza de um Poeta de Portugal.<sup>1575</sup>

Gaspar Simões, que desempenhava então o papel que um Castilho assumia no século XIX, distribuindo benesses e autenticando os valores,<sup>1576</sup> discordava do tom e da mistura que Pacheco fazia entre o que era da ordem do pessoal e o que era da ordem do literário e concluía o autor daquela *Carta-Sincera*

tem exercido, exerceu e exerce na igreja surrealista nacional papéis vários, mas todos, mais ou menos, da ordem da acolitagem. Sacristão, bedel ou chameleiro – pois também o surrealismo dispõe de chameleiro, e de chameleiros afinados ou desafinados se compõe, em grande parte, a horda dos fiéis – eis o que ele tem sido, e parece continuar a ser, com atenta dedicação, adentro do quadro dos dignitários da referida igreja.<sup>1577</sup>

Em 1964, como resposta a um texto de Pacheco, publicou no *Jornal de Letras e Artes* David Mourão-Ferreira uma resposta onde, apesar de todos os reparos, considerava que o «talento polémico» de Pacheco lhe parecia «bem digno de admiração».<sup>1578</sup> Para este processo de aceitação literária (logo social) de Luiz Pacheco contribuiu igualmente a apresentação que Natália Correia dele fez na *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (no final de 1965), considerando-o uma «personalidade incomum», «uma das poucas vozes genuínas da ficção portuguesa», um escritor que «cultiva um tipo pessoalíssimo de ficção, rebelde a enquadramentos

<sup>1575</sup> João Palma-Ferreira, «*Carta Sincera a José Gomes Ferreira – Luís Pacheco*», *Diário Popular*, suplemento «Quinta-feira à tarde», 7 de Maio de 1959, pp. 6, 11.

<sup>1576</sup> A história dessa posição de *pater criticus*, como lhe chamou Eduardo Lourenço, foi reconstituída em vários artigos e ensaios jornalísticos publicados a propósito do centenário do seu nascimento: Jorge Henrique Barros, «Profissão: Crítico», *Expresso*, suplemento «Actual», 22 de Fevereiro de 2003, pp. 18-20; António Guerreiro, «Juiz e Militante», *idem*, pp. 22-23; António Valdemar, «32 anos de crítica literária todas as semanas no DN», *Diário de Notícias*, 25 de Fevereiro de 2003, p. 40. Eduardo Lourenço, «Gaspar Simões ou a paixão crítica», *Expresso*, suplemento «Actual», 8 de Março de 2003, p. 54.

<sup>1577</sup> João Gaspar Simões, «*Carta-Sincera a José Gomes Ferreira*, por Luís Pacheco; *Pirâmide*, cadernos de publicação não-periódica organizados por Carlos Loures e Máximo Lisboa», *Diário de Notícias*, suplemento «Artes e Letras», 14 de Maio de 1959, pp. 13, 15.

<sup>1578</sup> «"Um Esclarecimento" do Dr. David Mourão Ferreira», *Jornal de Letras e Artes*, 5 de Agosto de 1964, p. 2.

estéticos, que flui originalmente do seu potencial instintivo ressumado por voluntariedade poética (vontade de ser livre)». <sup>1579</sup>

Foram estas, verdadeiramente, as primeiras marcas de reconhecimento de Luiz Pacheco pela crítica. No meio literário e artístico, não devemos esquecer, o importante não é tanto o que se diz sobre uma obra, mas sim o próprio facto de se dizer alguma coisa sobre ela. O critério tradicionalmente utilizado em matéria de opinião – «a favor» ou «contra» – não é pertinente neste estado: a palavra é, já em si, uma tomada de posição. Desde logo, contra o silêncio ou a indiferença. Portanto, podemos considerar que logo desde o início Pacheco foi julgado digno de ser examinado e criticado, no mínimo era conhecido publicamente, como actor do meio, pelo círculo restrito dos pares e dos críticos.

Em plena guerra colonial, que jornal era o *ABC* de Angola? Segundo Pacheco, era um jornal «bipolar». Apoiente do regime no seu conjunto, acolhia porém uma ilha de subversão no seu interior, às quintas-feiras, protagonizada pelo seu suplemento «Artes e Letras», que era então dirigido por jovens jornalistas de esquerda, com ligações ao MPLA, e que aproveitavam certamente alguma descoordenação entre a censura de Angola e as instruções da censura provenientes de Lisboa para escrever e publicar textos que noutras circunstâncias o regime jamais deixaria passar. <sup>1580</sup> Era assim que Pacheco o caracterizava:

Enquanto no suplemento [por esses tempos [...] não haveria em todo o espaço dito português coisa mais avançada, em termos de Literatura jornalística, de divulgação e de gente de tendência libertária] se fazia a apologia de Chaplin, Blaise Cendrars, Céline, Brecht, no corpo do jornal, como se calcula, era o reaccionarismo total. Cómico de ver (agora) e espantoso de constatar a quem percebesse (na altura) algo de algo, páginas repletas de fotos do Salazar e, mesmo ao lado, olhos nos olhos, no suplemento um Brecht risonho e bochechudo, pendurado no seu charuto. <sup>1581</sup>

Ora, tudo indica que por aquela altura, final de 1965 e primeiro semestre de 1966 (*Crítica de Circunstância* foi publicado em Maio desse ano), o suplemento arriscou uma espécie de campanha para impor Luiz Pacheco como escritor à margem e um dos grandes representantes dos valores autênticos da literatura, através da acção concertada e consciente de um grupo de indivíduos mais jovens – liderado por Vítor

---

<sup>1579</sup> Natália Correia, *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Antígona/Frenesi, 3ª edição (3ª tiragem), Outubro de 2000, p. 431 (1ª edição Lisboa, Afrodite, 1965), p. 43.

<sup>1580</sup> Entrevista gravada com Vítor Silva Tavares, 13 de Agosto de 2001.

<sup>1581</sup> Luiz Pacheco, «Memórias de um escriba obsoleto», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 9 de Maio de 1987, p. 11.

Silva Tavares e apoiado principalmente por Virgílio Martinho e Acácio Barradas – que, considerando-se admiradores da sua escrita, o ergueram como representante de uma concepção marginal (a verdadeira, segundo eles) da literatura. A *Ulisseia* em Portugal e o *ABC* em Angola foram as bases para o lançamento dessa campanha. Prova cabal de que havia uma manobra de oposição cultural ao regime que passava pela promoção de Pacheco como um dos símbolos desse processo foi a organização, cerca de dois meses antes da saída de *A Filosofia na Alcova*, nesse mesmo suplemento do *ABC*, de um especial quase totalmente dedicado ao Sade e que incluía um texto de Gilbert Lely – «Vida e Aventuras do Marquês de Sade», excerto de um prefácio a uma edição francesa do escritor aristocrata – uma página de *Os Infortúnios da Virtude* (tradução de Aníbal Fernandes, então a residir em Angola), e uma referência à edição Contraponto de *Diálogo entre um Padre e um Moribundo*.<sup>1582</sup> E em Fevereiro, pouco mais de um mês depois, o *ABC* publicou um excerto de um texto de Pacheco, «Os Namorados», levando como título genérico «O país da gargalhada».<sup>1583</sup>

Essa reivindicação, à parte as afinidades estéticas ou literárias, tinha certamente relação, também, com simpatias ideológicas que os uniam na oposição activa (pela via da intervenção cultural) ao regime. Entre todos, afinal, acabaram por fabricar uma personagem que permaneceria intacta até ao fim da sua vida, resultado sobretudo de uma interacção (propiciadora) entre Luiz Pacheco e o meio. Essa campanha assentou, primeiramente, na tentativa de chamar a atenção para a ligação lógica entre pobreza/sacrifício, coragem e mérito literário. Essa imagem, diga-se, já vinha de trás, desde pelo menos que Pacheco se instalara nas Caldas da Rainha e lançara o folheto «O Cachecol do Artista». Uma das testemunhas dessa época foi João Bonifácio Serra, caldense de origem, estudante de dezassete anos quando conheceu Pacheco (e que mais tarde seria Chefe da Casa de Pessoal de Jorge Sampaio na Presidência da República). Muitos anos depois, Bonifácio descreveu a situação pessoal degradante de Pacheco e da família, habitando num pardieiro e com constantes dificuldades económicas.<sup>1584</sup>

Era efectivamente essa a imagem que muitos anos depois permanecia ainda na memória dos que com ele lidaram nessa altura. José Manuel Rodrigues da Silva,

---

<sup>1582</sup> *ABC*, suplemento «Artes-Letras», 13 de Janeiro de 1966, pp. 7-9.

<sup>1583</sup> Luiz Pacheco, «O país da gargalhada (extracto da novela neo-abjeccionista "Os Namorados")», *ABC de Angola*, suplemento «Artes e Letras», 24 de Fevereiro de 1966, p. 1 e 14.

<sup>1584</sup> João B. Serra, *Continuação: Crónicas dos anos 50/60*, Caldas da Rainha, Gazeta das Caldas, 2000, p. 218.

estudante quando conheceu Pacheco no café Gelo, lembrava assim a sua primeira impressão:

Entrei por essa porta de trás [do café Gelo] e vejo numa mesa, naquele corredor que vai dar à porta da frente, uma figura de D. Quixote, magra, literalmente atrás de um copo de leite e de um bolo de arroz, com um putito à frente, devia ser um dos filhos, não o Paulocas mas outro... eu parava lá para estudar... a pouco e pouco fui conhecendo algumas figuras importantes da literatura portuguesa... o patriarca era o Cesariny. O Pacheco era o único que aparecia com os filhos, um quadro neo-realista misturado com os surrealistas. A partilhar o bolo e o leite com o filho. Um quadro famélico. Sempre vi o Pacheco a pedir dinheiro. Ele tinha uma hierarquia de mecenas, eu era o dos vintes, dos mais tesos. Aparecia sempre com um saco de plástico, cheio de livros, dele autor ou dele editor, ou às vezes outras coisas. Às tantas começou a aparecer no Popular, fazia a ronda dos jornais. Conhecia muita gente nos jornais. Ele ia vender livros aos jornais. No *Popular* quem fazia a colecta para o Pacheco era eu. Às vezes era na própria boina do Pacheco. Houve uma época em que o Pacheco aparecia com um grande sobretudo, largueirão, umas calças curtas e um boné ou uma boina e às vezes era no próprio barrete do gajo. O único que mantém o estatuto de teso é o Pacheco.<sup>1585</sup>

Essa imagem de Pacheco, segundo Florentino Goulart Nogueira, sendo autêntica, tinha porém uma intenção deliberada:

Ele fazia gala de ostentar a sua miséria. Os sapatos dados por outros, a roupa dada. Não é que não gostasse de andar bem vestido... se tenho de descer à miséria aceito a miséria e ostento-a, sem vergonha, como combate, para atirar à cara das pessoas, como ofensa. Se houver dinheiro, muito bem... Não estou agarrado a essas coisas, sou outro, sou diferente. O Pacheco é um ser desprendido, que está contra as pessoas que vivem apenas para o bem-estar. Este espírito é de raiz e não forjado.<sup>1586</sup>

A memória que Vítor Silva Tavares preservou do seu primeiro encontro com Pacheco está também ligada a essa sua miséria material:

o que recorro com muita intensidade é uma visita que faço com o Santos Fernando e o Ferro Rodrigues – funcionário do Banco de Portugal, pai do Ferro do PS –, que tinha uma parceria literária com o Santos Fernando, escreviam em conjunto textos humorísticos para a rádio, revistas, etc. Vamos os três às Caldas visitar o Luiz Pacheco. Dessa visita até existem fotografias do Pacheco, duas, que vieram a ser reproduzidas posteriormente, uma mostra o Pacheco no catre, um autêntico catre, em que então vivia no tal r/c do Casal da Rochida, tem uma cama, ao lado uma mesinha com uma garrafa, uma laranja, fruta... Ele está com a barba por fazer... essa fotografia só por si é uma imagem das condições de atroz miséria em que vivia então o escritor. A outra fotografia mostra-o à porta, em plena rua, em frente à porta do Casal da Rochida, ele está sentado numa mesinha com uma máquina de escrever. Nós podíamos dizer então que o escritor não tendo condições para escrever em casa escreve na rua, está a escrever os seus textos, não senhora, ele não estava a escrever textos dele nessa fotografia... como era o escriba, já era conhecido nas Caldas como escriba, pessoas analfabetas, pobres, pediam ao Pacheco para redigir pedidos, isto, aquilo, para aqui, para acolá, para o hospital, ele era portanto o redactor dessa documentação daquela gente pobre e analfabeta.

<sup>1585</sup> Entrevista gravada com José Manuel Rodrigues da Silva, 14 de Agosto de 2001.

<sup>1586</sup> Entrevista gravada com Florentino Goulart Nogueira, 27 de Agosto de 2001.

Essa visita guardo-a com uma forte impressão, fez-me ligar ainda mais ao escritor Luiz Pacheco. Quer dizer, tudo aquilo que estava potenciado na obra literária que eu já ia conhecendo finalmente, a própria pessoa dele, as circunstâncias reais da sua vida eram idênticas, tudo se fundia, e daí, desde logo, eu considerar que o Pacheco estava aqui para nós, em Portugal, como escritor, como o Henry Miller estaria para os EUA, um escritor igualmente marginalizado, muito autobiográfico, onde a vida e a literatura... Escusado será dizer que por essa altura também eu admirava muito o Miller, tanto assim que o fiz publicar na Ulisseia, *O Sorriso aos Pés da Escada*, pequena pérola que tinha descoberto nas minhas idas a Paris. Uma obra completamente à margem daquilo que se conhece do Henry Miller. Estabeleci esta ligação, salvas as devidas distâncias de tempo, de lugar, de modo, etc. Tínhamos aqui um caso onde literatura e vida eram uma e a mesma coisa. E essa condição de marginal, de qualquer modo, ao sistema de relações de escritores, jornais, editoras, etc., sem dúvida nenhuma que me dava um interesse suplementar no caso do Pacheco. Sem dúvida que com a *Crítica de Circunstância* era a primeira vez que aparecia uma editora, vá lá, comercial que potenciou, que fez alargar o conhecimento do Luiz Pacheco. Pode dizer-se que esse livro põe o Pacheco como escritor-escritor, com o seu público digamos assim, não já um grupo fechado de conhecidos e amigos mas abrindo-o, na verdade, a um público.<sup>1587</sup>

Santos Fernando, um dos responsáveis, portanto, pelo interesse que Silva Tavares manifestou em editar Pacheco, tinha ido viver para as Caldas, onde era antigo frequentador das termas, em Setembro de 1965. Com a sua chegada, vivendo os dois na mesma cidade, ambos reavivaram a amizade. É desse período que consta um texto do humorista sobre Luiz Pacheco, onde este, apresentado como «editor, tradutor, autor, planfletista, polemista (dos únicos!), surrealista (dos autênticos!)», descrevia assim aquele reencontro: «No dia em que cheguei às Caldas da Rainha descreveste assim a tua indumentária: “Casaco que era do Manuel de Lima, camisola que era do Ferreira da Silva, calças que eram do Mário Alberto, sapatos que eram do Vasco Luís... meias que são minhas!”». <sup>1588</sup>

A publicação de «O Cachecol do Artista» veio reforçar esta imagem do escritor na miséria e o seu grande acolhimento, com todos os exemplares vendidos em pouco tempo, mais todas as ajudas materiais, em bens e em dinheiro, a que deu origem, mostram bem que o meio já tinha interiorizado a figura do escritor miserável e a sua ligação a valores socialmente positivos como a autenticidade e a verdade. Em Maio de 1965, em agradecimento pelo envio do folheto, Virgílio Martinho escreveu-lhe dizendo que «Para teu governo digo-te que a tua actuação não tem sido vã. A juventude está contigo. Nos cafés dizem bem de ti. De ti e da prosa». <sup>1589</sup> Também para agradecer «O Cachecol do Artista», e em resposta ao pedido de ajuda que Pacheco lhe fizera, para se

<sup>1587</sup> Entrevista gravada com Vítor Silva Tavares, 13 de Agosto de 2001.

<sup>1588</sup> Santos Fernando, «Carta a Pacheco», *Diário Popular*, 10 de Outubro de 1965, p. 24.

<sup>1589</sup> Carta enviada de Lisboa por Virgílio Martinho (presumivelmente de 2 de Maio), *Pacheco versus Cesariny*, Lisboa, Estampa, 1974, p. 81.



poder libertar da colaboração no *Jornal de Letras e Artes* e se dedicar exclusivamente à sua escrita literária, Ricarte Dácio, na altura a viver em Londres, onde tinha acolhido Mário Cesariny,<sup>1590</sup> dizia o seguinte:

Agradeço-lhe imenso o «Cachecol do Artista e se me permite deixe-me felicitá-lo. É um texto com muita força – muita gente deve ter ficado aflita!

A sua atitude para com essa «cambada» é das poucas que são verdadeiras, direi mesmo das mais válidas. Você e o Mário são Grandes Excepções à «Comédia Lusitana».

O meu caro Luiz Pacheco pergunta-me quais os meus planos e até que ponto pode contar comigo. Pois bem aí vão. – De momento pode contar com algo para si mensalmente (não lhe digo datas porque as detesto e também porque às vezes é impossível manter uma pontualidade britânica!) e no caso de ainda não ter editor para o seu segundo livro, gostaria que fizesse um cálculo de quanto custaria editá-lo, pois talvez seja possível fazê-lo.

Quanto à Revista (não sei se o Mário já lhe disse) a ideia continua de pé com algumas modificações mas não para já. Acho que seria bonito editar um livro-revista luxuoso (loucura financeira da minha parte mas bastante divertida) que seria uma espécie de um grande grito lançado à cidade com colaboração sua, do Mário, do Manuel de Lima, a melhor gente enfim. A Direcção seria sua e do Mário e seriam vocês também que escolheriam as pessoas. A Revista não teria é claro carácter de continuidade fixa. Seria uma espécie de marco-chicote com que a cidade tinha de se haver! [...]

Mas ainda voltando ao seu dinheiro, dentro de dias mando-lhe 20 libras (1600\$00).<sup>1591</sup>

Também em plena «campanha» pelo cachecol do artista, Virgílio Martinho escreveu para as Caldas agradecendo o texto e declarando que «é a fome do país que tu representas. Pena é que a tua fome (como é costume nos escritores) não seja abstracta».<sup>1592</sup> Noutra carta, Virgílio Martinho insiste na mesma ideia, desenvolvendo-a:

[...] temo um bocado pelo teu desespero. Pelo tom cada vez mais desolado da tua correspondência. A tua vivacidade costumava ser para mim um incentivo. No entanto a Comunicação [V. Martinho queria certamente referir-se a «Comunidade»] desmente em grande parte esse desespero. Creio que fizeste um bom trabalho. Ressalvando a anedota e as respectivas proporções parecia estar a ler, pelo menos para o fim, o pai Moisés, o hebreu macho, a contemplar o seu mundo, a confessar as suas atribulações. Como falará o chefe da tribo, o iniciador, com a amargura e optimismo, com solenidade e grandeza. Só que ele abarcava os seus desertos e tu o teu quarto. Sabemos todos muito bem que não há diferença entre o grande e o pequeno. [...] As primeiras páginas da Comunicação são para mim lapidares. Mas depois mudas de estilo e é nesta altura que o Moisés aparece. O que não te impede de captares a tua grandeza miséria de homem quarentão, à beira não sei de quê. [...] A tua fome, insisto, embora te mate, não

<sup>1590</sup> Dácio dirigia então a Casa de Portugal e tinha herdado muito dinheiro do pai, além de estar casado com uma inglesa também com posses, situação que lhe permitiu ajudar alguns artistas, entre os quais Pacheco (foi em homenagem a esses apoios que depois lhe dedicaria os *Textos Locais*, a ele e a Vasco Luís, «mecenás» caldense). Anos depois, Ricarte Dácio suicidou-se a tiro, depois de matar a mulher e o filho.

<sup>1591</sup> Carta enviada de Londres por Ricarte Dácio datada de 24 de Fevereiro de 1965, *Pacheco versus Cesariny...*, p. 97.

<sup>1592</sup> Carta de Virgílio Martinho (presumivelmente de 2 de Maio) *Pacheco versus Cesariny...*, p. 81.

interpretes mal, tem em ti uma realidade, uma força ímpar por cá. Se não fosses tão sabido (ou então por o seres) revia em ti essa fúria ingénua que os políticos chamam revolucionária, que se vê no povo, na força que, nela, na massa anónima e não comprometida com a beleza, ou com a cultura, ou com o prestígio, ou com a bambochata, mete medo porque grita sem reboço e sua com à vontade. E acusa. E morde. É o que tu tens feito há um bom par de anos: morder. Por conseguinte velho profeta continua...<sup>1593</sup>

Quando em Dezembro de 1965 apareceu o suplemento do *ABC* dedicado a Luiz Pacheco, esta imagem já estava portanto formada e serviu para consolidar uma ideia que Palma-Ferreira já anteriormente defendera: a coragem de Pacheco, mas agora com a miséria como pano de fundo. A ilustrar os títulos «Luiz Pacheco ou os malefícios da coragem» e «Luiz Pacheco – um autor maldito», o jornal publicava algumas fotografias onde o escritor aparecia em função daquilo que representava (segundo os responsáveis pelo suplemento e, como vimos, para uma parte dos seus amigos e admiradores): um escritor corajoso e, por isso, miserável, sobrevivendo nas piores dificuldades económicas. Se dúvidas houvesse quanto ao significado daquelas fotografias, Vítor Silva Tavares tirava-as no texto de apresentação (depois incluído no postal tipo impresso-resposta, autorizado pelos CTT e distribuído pela Ulisseia, que serviu para publicitar e para encomendar o livro):

Pacheco: escriba incómodo. Quarenta anos (e meio) de idade. Vive no exílio das Caldas da Rainha. Oito filhos. (...) O mais corajoso (e andrajoso) editor de Lisboa. Também o mais magro. O homem da “Contraponto”. Editou Cesariny, António Maria Lisboa, Natália Correia, Raúl Leal, Herberto Helder, Vergílio Ferreira, Mário Sacramento. E o Sade e o Ionesco e o Kleist e o Apollinaire e o Durrenmatt e o Super-Ville e o Jaspers. Obviamente, faliu. Tem muitas testemunhas de acusação e muito poucas de defesa, o diabo do homem. Aceita toda a sorte de esmolas, que o artista precisa de um cachecol para o Inverno. Vai ser publicado (finalmente) o seu primeiro livro de grande circulação: *Crítica de Circunstância*. Um livro inquietante, que não se recomenda às pessoas sossegadas nem aos heróis de pau carunchoso.<sup>1594</sup>

Depois, na introdução que fazia à carta particular de Pacheco aí publicada, Silva Tavares declarava que o objectivo era «divulgar uma atitude (moral) exemplar até às últimas consequências do sacrifício».<sup>1595</sup> As palavras do director editorial da Ulisseia resumiam, no fundo, a postura de Pacheco, que nessa carta se incluía na linhagem «maldita», ou seja, no grupo daqueles para quem a literatura é, acima de tudo, uma vocação e uma «aposta vital» com os seus riscos:

---

<sup>1593</sup> Carta de Virgílio Martinho (sem data), *Pacheco versus Cesariny...*, pp. 83-84.

<sup>1594</sup> Vítor Silva Tavares, «Luiz Pacheco ou os malefícios da coragem», *ABC*, suplemento «Artes e Letras», 16 de Dezembro de 1965, p. 7.

<sup>1595</sup> *Idem*, p. 8.

A nossa ineficiência [Nós: O Lima (Manuel de)], o Mário (Cesariny de Vasconcelos), eu, etc. Humor negro, com sempre iminente tiro na cabeça (Vaché), a entrada para o manicómio (Artaud), a descida aos infernos (Céline, Genet), o autor maldito (Vian), o aventureiro para quem a Vida conta mais do que a obra. E esta, a força desta, é afinal o reflexo daquela (Cendrars) também tem aspectos positivos, o que não significa que a eficácia dos outros também os não tenha, significa apenas que nem tudo é mau na ineficiência ou que esta exclua automaticamente as vantagens. Presentes ou futuras. E em abono disto, posso citar exemplos, autênticos, passados comigo. Digo mesmo: muita da má-fama que eu desfruto no meio literário é devida a uma certa não-eficiência, quer como editor quer como escriba, a qual teve quanto a mim sempre dois fulcros: um, o desejo de qualidade, o escrúpulo por uma quase perfeição, a auto-crítica exercendo-se com a mesma implacável desapiedade com que tenho feito algumas críticas ao trabalho alheio; o outro, confusões sentimentais, a existência antes da eficiência, isto é, o não desligar vida e obra, letras e sangue. São virtudes positivas, estas. Para mim, são. [...] A noção de que o escritor, que não faz da escritura uma momice brincalhona mas uma aventura vital, não é um quartel de bombeiros ou a parteira: toca-se a campainha e sai maca ou comadre. Nos meus tempos de editor lutei muito por causa disto; tive edições com sucessivas provas, emendas, tira e põe (O Cesariny era perito nisso). Aqui, se bem me lembro e não por vaidade, funcionei sempre, mesmo contra os meus interesses mais prementes, fomes, pressões de tipógrafos, com este critério: se as emendas eram para melhor, tudo valia a pena. Se eram para pior, ficava pior do que uma fera, ia tudo raso!<sup>1596</sup>

Também em privado, na sua copiosa correspondência, Pacheco não poupava na descrição dos pormenores da sua situação pessoal, misturada quase sempre com a sua condição de escritor:

Tive cena familiar, no domingo, das piores da minha vida, com mocada, sangue, dentada e pontapés. Coisa fina, à maneira da Velha Alfama! [...] Depois, com uma mão cheia de sangue, desnorteei, bebi vinho, andei aos reboleões, dormi num palheiro a uma légua. O diabo a quatro! Estômago como uma chaga, o peito como um buraco, o corpo todo moído. Óculos perdidos mas recuperados, dois dias ou mais perdidos e esses ninguém mos dá. O meu Editor [Vítor Silva Tavares], rapaz sensato, para me animar, diz-me que estas experiências às vezes resultam em boa literatura e que se não tivesse sofrido tanto e de tantas maneiras, eu nunca escreveria o que escrevo. É pregar-me com a sentença do Camilo! Agora, só me falta é a cadeia (outra vez), a cegueira e o tiro debaixo do nariz.<sup>1597</sup>

Esta «reciclagem histórica», como lhe chamava Pierre Bourdieu, tornou-se então bastante comum: «Mando-te o que posso. [...] Tu estás como o Camões, eu estou como um enforcado.»<sup>1598</sup> Vimos antes como o Camões pobre, «vivendo dos amigos», era uma imagem que se vinha generalizando desde o século XIX e foi a ela que Pacheco recorreu, quer n'«O Cachecol do Artista», quer nas cartas que escrevia a pedir dinheiro, e não necessariamente a pessoas do meio literário, como neste caso: «O que pretendo

<sup>1596</sup> Luiz Pacheco, «Onde se fala particularmente da posição do escriba e do editor», *Idem*, p. 8.

<sup>1597</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha a Jaime Aires Pereira, datada de 16 de Março de 1966, Biblioteca Nacional, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira»

<sup>1598</sup> Carta de Virgílio Martinho (sem data), *Pacheco versus Cesariny*, p. 145.

agora? O mesmo que o Camões, o Tolentino e todos os demais Artistas *tesos*: um óbulo.»<sup>1599</sup>

Com a saída de *Crítica de Circunstância*, além dos apoios materiais e do estreitamento da relação com alguns dos seus contactos pessoais (visível na correspondência trocada), Pacheco viu aumentar exponencialmente a ressonância obtida pela sua escrita, o que vinha dar ainda mais sentido à sua existência literária e social (essa nova consciência do seu valor como escritor proporcionou-lhe certamente uma maior segurança e ajudou-o a suportar a separação de Irene e o regresso à prisão). A eficácia da sua palavra crítica, atestada pela boa recepção que esse livro e os seguintes tiveram, estava ligada à autoridade que vinha de trás, ao capital simbólico de que se investiu ao expor às suas difíceis condições de vida, que vinha demonstrar a existência de uma adequação entre o seu papel social e o seu discurso. Aos olhos dos leitores que o conheciam, ele estaria mais habilitado que outros para produzir aquele tipo de discurso. A autoridade de um texto, como explica Bourdieu, não depende apenas da força do argumento da verdade, da integridade, da denúncia dos abusos, deriva também da posição que o autor ocupa no campo, importam tanto as estratégias verbais como os jogos de poder simbólico.

O prefácio de Virgílio Martinho apresentava-o como alguém situado à margem «das complicitades culturais, interesses editoriais, favores e contra-favores, prémios, acordos», alguém que estava «contra o alinhamento cultural português», que era «uma carta fora do baralho», que exibia um «carácter de não integrado», que «colide objectivamente com o instituído», «um franco-atirador das letras», «o verdadeiro inimigo das convenções», «um satírico de grande nível», «aquele que representa de qualquer modo o futuro da cultura».

O texto de Martinho vinha mostrar, uma vez mais, que o argumento legitimador da luta contra o regime servia, quer nuns quer noutros, também como pretexto para atacar grupos rivais no interior do meio literário (o que punha em evidência a ausência de unidade na oposição dos escritores ao regime, uma ideia que alguns, entre os quais a Associação Portuguesa de Escritores, tentou fazer passar depois do 25 de Abril).<sup>1600</sup> Na realidade, a ênfase retórica com a qual Virgílio Martinho (e outros, como veremos mais

---

<sup>1599</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Luís da Gama, datada de 27 de Junho de 1968 (manuscrita, inédita, arquivo da família).

<sup>1600</sup> Sobre esta questão, veja-se João Pedro George, *O Meio Literário Português (1960-1998)*, Lisboa, Difel, 2002.

à frente) exprime a sua admiração por Pacheco deve bastante ao contexto de polémica subjacente, onde não são apenas os gostos estéticos que se enfrentam, mas também as rivalidades entre grupos ou, para utilizar uma palavra muito frequente no meio, entre «capelas». Do mesmo modo, o que se jogava aqui não era apenas o confronto entre os escritores da oposição e o regime, segundo o esquema familiar a uma certa propaganda lançada no após 25 de Abril, mas também a multiplicação das demarcações entre diferentes posicionamentos no interior do meio literário.

Martinho afirmava que

críticos e escritores ideologicamente à esquerda abundam em quantidade na programação das editoras e nos quadros literários responsáveis dos suplementos e revistas. É inegável que nestes últimos anos foi a sua expressão artística e crítica que presidiu à formação dum gosto no público leitor. Que a sua expressão cultural resultou duma impulsão de determinadas classes com objectivos próprios. Que as edições sucessivas de Redol, Namora e Cardoso Pires são disso prova concludente. Mas vejamos no entanto com quem o neo-realismo comunicou e continua a comunicar? Que classes lhe deram origem? Creio que estas perguntas são capitais para o esclarecimento do problema.<sup>1601</sup>

Estas questões eram precedidas por um ataque ao clima de paz podre que se vivia no meio cultural:

A paz assim obtida tem as suas vantagens. Garante uma velhice descansada e uma maturidade plena. Portanto uma agonia pode prolongar-se e ser aparentemente saudável. E neste caso paz e agonia são dois bons sinónimos. Daí assistir-se, não com frequência, a polémicas com luvas e a ideias estereotipadas. Daí o estabelecer-se uma autocensura que à primeira vista parece ser repelida com indignação e que à segunda se nota que é acarinhada e capa dum convénio geral. Daí uma grande neurose e um raquitismo incurável. No entanto às quintas-feiras, nos suplementos literários, é um bródio! Os actores progressistas desculpavam-se que iam trabalhar ao extinto Nacional porque tinham filhos.» Depois, perguntava-se finalmente «se o clima português, sendo um chiqueiro como todos ou quase todos os escritores acham que é, permite mesmo assim escrever tanto e continuar-se ileso; perguntar se os prosadores mais alentados e os críticos-vedetas não estão pura e simplesmente a ludibriar-se e a ludibriar-nos; perguntar se a realidade que uns e outros inventam corresponde, mesmo literariamente, à realidade que nos rodeia.<sup>1602</sup>

Outro caso que exemplifica bem essa instrumentalização da situação política para fins de luta literária foi o boato que nessa década de 1960 Urbano Tavares Rodrigues pôs a circular no meio, quem o conta é o próprio Pacheco:

Fui durante catorze anos funcionário da Inspeção dos Espectáculos, organismo público que praticava a Censura. Fui, como muitos, um triste apagado manga-de-alpaca

---

<sup>1601</sup> Virgílio Martinho, prefácio a Luiz Pacheco, *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, pp. XXX.

<sup>1602</sup> *Idem*, pp. XVII-XVIII.

engravatado e mal-pago, sem responsabilidades políticas nem remorsos na alma (o que não é exactamente o mesmo daquilo que o meu terrível Amigo e correligionário Urbano Tavares Rodrigues costuma propalar por aí sem o poder provar: *que eu pertencia à Censura...*, como já me chegou aos ouvidos. Não é importante: as calúnias ficam com que as bolça).<sup>1603</sup>

Tratava-se certamente de uma resposta à folha volante, mimeografada, que Pacheco publicou e enviou pelo correio, «contra os disparates de Urbano Tavares Rodrigues». Num ensaio deste último – *O Mito de Don Juan e o Donjuanismo em Portugal* – dizia-se que a Camões, apesar de «grande amoroso e cortejador», lhe faltava «a fibra definidora do “possessor”, com sua crueldade testicular». O momento em que se deparou com a frase contou-o Pacheco em artigo de jornal: «Lembro: estava na Redacção da *Seara Nova*, ali num primeiro andar da Luciano Cordeiro, o 103 parece-me, pego num livro ao calhar, abro ao calhar e surge-me precisamente a frase acima citada. Foi em 1960.»<sup>1604</sup> «Crueldade Testicular», assim se chamava o texto de Pacheco, foi retomado depois em 1966, em *Crítica de Circunstância*.

Estas «rivalidades», tivessem elas maior ou menor substância literária, fossem elas resultado de meras irritações pessoais ou tivessem por trás efectivas discordâncias estéticas, estavam também motivadas, em particular no grupo em que Pacheco, apesar de tudo, se integrava, pela sensação de desigualdade no acesso às oportunidades de trabalho, situação objectiva que ajuda a partilhar certas categorias de percepção e de apreciação. É o que Manuel de Lima revela em carta dirigida a Pacheco em 14 de Janeiro de 1965, quando se refere à ocupação do espaço de crítica musical nos jornais: «O João Freitas Branco tem tido sempre tudo. E não contente com isso quer ocupar o pequeno espaço que me resta. É da mesma estirpe dos Urbanos. Filhos de Papá!»<sup>1605</sup> Sobretudo, evidenciavam um substrato classista, ou um certo ressentimento de classe. Para Virgílio Martinho, a atitude implícita de convivência da maioria da oposição intelectual tinha na base a preservação dos mesmos interesses sociais:

Pelas fotografias e agora pela janela da TV tomamos contacto uma vez por outra com o interior das casas dos escritores. Vemos que eles têm secretárias repolhudas, tinteiros lavrados e bibliotecas que são um prazer para os olhos e pelos vistos factores indispensáveis para a sensibilidade. Vemos que eles estão sempre sentados de caneta em

---

<sup>1603</sup> Luiz Pacheco, *Crítica de Circunstância...*, pp. 253-254.

<sup>1604</sup> Luiz Pacheco, «Crueldade», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 2 de Julho de 1981, p. IV.

<sup>1605</sup> Carta enviada de Lisboa por Manuel de Lima, datada de 14 de Janeiro de 1965, *Pacheco versus Cesariny...* p. 67.

riste. Que as suas colecções de cachimbos, de estatuária, de coletes, provam e justificam a existência do neo-capitalismo....<sup>1606</sup>

Daí que, segundo ele, o livro de Pacheco fosse um «acto depurativo», «pelo seu carácter de não integrado e pela sua implacabilidade para com uma classe que tudo possui e impõe».<sup>1607</sup>

Na maneira de ver de Virgílio Martinho, filho de um ferroviário e de uma costureira, a luta de classes sobrepunha-se às diferenças políticas, sempre dependentes, no fundo, daquela:

Quanto te digo, não sei se já o fiz, que sou pelos pobres, não é em mim um aparte demagógico ou artificial. É um órgão meu. Uma respiração minha. É isso que eu sinto em ti, na tua linguagem de homem: no teu sentido exageradamente de justiça. No teu sentimento de «justo». E quando digo exageradamente não o digo contra, digo-o na qualidade. De facto nunca encontrei senão em ti uma «consciência» tão presente. Há anos julguei assim o Forte. Mas o Forte diminuiu. Ficou partido um dia qualquer. Creio que devem haver milhões de pessoas pobres que gostariam de te ler. De ver como tu tratas o mundo dos ricos, isto é, dos farsantes, dos levianos, e dos polícias de vários matizes. Neste tratamento está a tua força, o teu húmus, incompreensível ao Mário [Cesariny] e ao [Manuel de] Lima, por exemplo, que não conseguem ver, perceber, a razão dos teus erros, dos teus pulos, das tuas humilhações. Eles são virtuosos, seres montados nos seus cavalos brilhantes de artistas. Cheios de qualidades, sem uma porém: a do risco em relação ao futuro, ao exemplo, à continuação.<sup>1608</sup>

Já Vítor Silva Tavares era oriundo de uma família de pescadores, o bisavô formou a Cooperativa dos Catraeiros, que comprou o primeiro cacilheiro, o pai terminou a carreira no mar, como primeiro-oficial maquinista e

a minha pobre mãe também trabalhava como carne para canhão do lado de lá, quer nas fábricas das anchovas, num sítio chamado Olho-de-Boi, quer nas chamadas fábricas dos gelos, estão ainda lá os armazéns. Muitas vezes eu fazia pressão para ir com ela. Nasci em condições de muita miséria naquela casa. Fui o décimo terceiro. Parece impossível como estavam lá 12 pessoas quando eu nasci, mas estavam. Gostei muito do Pacheco e da «Comunidade», na *Crítica de Circunstância*, por haver certos paralelismos. Lá estava a filharada do Pacheco a dormir nas gavetas da cómoda, ou em cima do papel, porque o papel é um bom condutor do calor, quando eu também, no meio do chão, no linóleo, estava ali rodeado de mãe, avó e tias. [...] A minha avó ia comigo à sopa dos pobres, ali aquele edifício em frente ao Parlamento buscar a sopa e o pão escuro que muitas vezes era a base da alimentação. A minha mãe ficou muito marcada pela memória dessa extrema miséria, porque não me pôde dar o apoio que as mães gostam de dar aos filhos.<sup>1609</sup>

Percebe-se então, com esta origem social, que Silva Tavares dissesse, sobre Pacheco, que «o “desvio”, com estupro, de uma menor, e o mais conforme à reposição

<sup>1606</sup> Virgílio Martinho, prefácio a..., p. XXVI.

<sup>1607</sup> *Idem*, p. XXII.

<sup>1608</sup> Carta de Virgílio Martinho (sem data), *Pacheco versus Cesariny...*, p. 248.

<sup>1609</sup> Entrevista a Vítor Silva Tavares, *Público*, 16 de Julho de 2007.

da moral e dos bons costumes: Limoeiro com ele – travara o futuro canudo de licenciatura em Letras, o respeitinho devido, a gravatinha condicente e a pia hipocrisia das gentes de bem, a bem da Nação. Somava mais um o bando de relapsos: vinha a nós quem do nosso reino». <sup>1610</sup>

Sem dúvida, a situação de Pacheco era encarada como algo mais do que um problema individual, é isso que explica que Virgílio Martinho dissesse que «a apreensão [de *Crítica de Circunstância*] serviu a toda a gente. És um personagem malquisto. Agora vingam-se. Não podias esperar outra coisa. E certamente não esperarás». <sup>1611</sup> Mais até do que a sua escrita, Virgílio Martinho apoiava incondicionalmente a função que Pacheco desempenhava, considerando-se representado por ele, sentindo-se motivado e cada vez mais «contrário, divergente, contra os farsantes, os deformados, os malandrins. Contra, aqui está a palavra-chave duma futura civilização». <sup>1612</sup> Para muitos, de facto, a posição de Pacheco transcendia os limites do caso individual, tinha uma dimensão exemplar (logo colectiva):

Ainda outro dia me dizia [...] o Rodrigues da Cosmos [Manuel Rodrigues de Oliveira, fundador das edições Cosmos]: que era preciso haver também destes tipos anarquistas, como eu, mas anarquistas não só de palavras mas vivenciais, por comportamento anárquico. Que éramos um bom exemplo de liberdade de espírito, de renovação – dizia ele. Que os meios empregados sejam ridículos em comparação com os meios necessários, escusas de mo lembrar. Mas denunciar os Quadros, os Sobrais e os tipos sadinos não é tarefa assim tão indiferente como julgas. <sup>1613</sup>

Pacheco levava muito a sério o tema da sua pobreza – tanto que parte significativa dos seus textos se centrou nele –, revia-se no papel do «escritor pobre», porque era isso, precisamente, que conferia à suas escrita autenticidade e, por isso, força:

O Virgílio Martinho, que o Aires Pereira conhece e prefacia a *Crítica de Circunstância*, escreveu-me uma carta cheia de palavras bonitas. E entre outras coisas diz que *eu sou pelos pobres*. Vou responder-lhe que é assim, assim mesmo e com a evidência de eu ser pobre (se é por minha culpa ou vontade, é outra questão). *Comunidade* tem aquela força de convivência porque é quase toda real; nem eu podia escrever aquilo *assim*, nem as

---

<sup>1610</sup> Vítor Silva Tavares, «Pacheco, editor-orquestra», em AA.VV. *Contraponto. Bibliografia*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Publicações Dom Quixote, 2009 (catálogo da exposição «Um homem dividido vale por dois»), p. 7.

<sup>1611</sup> *Idem*, p. 251.

<sup>1612</sup> *Idem*, p. 252.

<sup>1613</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para António José Forte, *Pacheco versus Cesariny*, p. 219.



peçoas lerem-no *assim*, se não tivesse sido mais ou menos assim e as peçoas se apressassem a informar se foi assim.<sup>1614</sup>

Autenticidade que teve a confirmação dos outros, tanto publicamente, nos jornais, como privadamente, por carta, como esta de Manuel de Lima:

Você não é um literato para quem o acto de escrever seja mero oportunismo e um meio e promoção. Sempre o conheci movido por essa crença na verdade ligada a uma actividade mental e por ela se batendo, para não dizer, talvez com maior precisão, *se debatendo*. [...]

Possivelmente estou a ofender a sua consciência de escritor que acredita acima de tudo na autenticidade do nosso meio literário. Melhor dizendo, acredita que é preciso defender essa autenticidade. Se assim não fosse, Você não teria ficado com o peso do ódio contra si, ao publicar esses seus livros em forma de panfleto, explosivos mas necessários, acredito, num meio propício à formação de grupos hábeis na conspiração do silêncio, viciado no segregacionismo e na hipertrofia das conveniências particulares.<sup>1615</sup>

Isso responsabilizava-o, obrigava-o a agir em consonância com a imagem construída, a mostrar que apesar do reconhecimento continuava o mesmo, que a «autenticidade» da sua postura não seria afectada:

Mas tudo vem a dar no mesmo: se faço prosa leviana, fico cheio de desgosto; se encaro coisa mais séria, ou não sai ou me dá um trabalhão, e logo se torna prosa não-rendosa, outra vez. É um círculo fechado e criminal, por parte do meio (o costume...), pois o que no fundo se pretende é que o Escriba se distraia (dos seus fundamentos ou propostas mais íntimas) distraindo os mais, para a euforia geral e comercializada. Não adiro. Por consciência, por coerência e por nojo. E como exemplo.<sup>1616</sup>

Mas também a defender-se das «dúvidas» que pressentia nos outros acerca dessa mesma autenticidade: «o teu fingido espanto pela inclusão do *Menino Jesus* releva e, sem trocadilho, *revela* uma ideia tua muito antiga: que eu não quero publicar, que tenho medo de publicar, que sou um escritor “maldito” porque quero, meto ora *sexo* ora *cona*, que isto é assim de propósito, fito meu em não sair a público».<sup>1617</sup>

A primeira crítica a *Crítica de Circunstância* saiu no *Jornal de Notícias*, assinada por Serafim Ferreira, um dos jovens leitores de Pacheco que por então começou a trocar correspondência com ele.<sup>1618</sup> Crítica altamente elogiosa, que incluía

---

<sup>1614</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Jaime Aires Pereira, datada de 7 de Abril de 1966, *memorando mirabolando*, Setúbal, Contraponto, 1995, p. 107.

<sup>1615</sup> Carta enviada de Lisboa por Manuel de Lima, datada de 20 de Novembro de 1972, *Pacheco versus Cesariny...*, p. 342.

<sup>1616</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha a Ricarte Dácio, datada de 22 de Maio de 1966, *Pacheco versus Cesariny*, p. 265.

<sup>1617</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Jaime Salazar Sampaio, datada de 28 de Maio de 1966, *memorando mirabolando...*, p. 110.

<sup>1618</sup> Essa correspondência foi reunida em Luiz Pacheco, *Cartas na Mesa*, Lisboa, Editorial Escritor, 1996.

Pacheco no «reino dos “malditos” que não perdem pitada do espectáculo que se faz à sua volta». Sobre o livro, não poupava nos adjetivos: útil, arguto, inteligente, atento, acordado, implacável, lúcido, perigoso, acutilante, etc. Em suma, uma obra que se colocava fora dos «círculos do interesse, do compromisso, das regras de um jogo que se pratica na mira da troca ou do lucro», que era justamente «necessária» num meio que vivia do «elogio mútuo». Nesse «mundo de trevas», Pacheco era um «franco-atirador que intervém directamente no mundo em que se situa, não se alheando nunca dos seus actuais problemas», um polemista, «único na nossa moderna literatura», que lutava pela «verdade na literatura», um escritor «descomprometido» que não estava «nem à direita nem à esquerda, está no centro e num lugar mais alto, que é onde se vê melhor».<sup>1619</sup>

Porque incluía a «Carta-Sincera a José Gomes Ferreira», *Crítica de Circunstância* veio reavivar essa velha questão (uma questão que Pacheco, como veremos, nunca ultrapassou). E serviu de pretexto, novamente, para um ataque ao grupo neo-realista a que José Gomes Ferreira estava ligado (mostrando que essa corrente literária, apesar da certidão de óbito passada por alguma crítica, continuava então a suscitar animosidade). No prefácio, Virgílio Martinho chamava a atenção para esse texto:

Que eu saiba, Pacheco não recebeu qualquer resposta do poeta. Talvez este tivesse ficado ofendido. Fez mal. Pois os actos dos homens representativos têm um significado importante. De exemplo. Este seu silêncio pode prestar-se a pôr em causa, e nós vamos fazê-lo, a apregoada comunicação dos escritores progressistas, sobretudo dos neo-realistas.<sup>1620</sup>

Precisamente quando saiu *Crítica de Circunstância*, a 5 de Maio, o jornal *ABC* voltava a dar destaque, pela mão de Acácio Barradas (que assinava com o pseudónimo Álvaro Reis), ao livro de Pacheco. Depois de ler *A Imitação dos Dias*, o diário de Gomes Ferreira, onde o poeta dizia, nas palavras de Barradas:

jamaís ter gozado a honra nem a fortuna de um ataque como os que, nos tempos da sua primeira juventude, punham numa fona os senhores mais idosos? Um ataque que denunciasses – «inteligente, rude até injusto» – os seus «defeitos de homem» e as suas «deficiências de escritor»? Um ataque que o «ensinasse a olhar com mais respeito para a profissão honrada de máquina de escrever (feita de cartilagens e nervos)», que lhe «coube em sorte»?

Queixa-se V. Ex<sup>a</sup> (com cínica ou amnésica amargura, não o sabemos) estar «condenado a apodrecer», perdido num «silêncio eterno, que se desprende do ruído transitório de

---

<sup>1619</sup> Serafim Ferreira, «Crítica de Circunstância de Luiz Pacheco», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 28 de Abril de 1966, p. I e II.

<sup>1620</sup> Virgílio Martinho, prefácio a..., p. XXIX.

viver, apenas cortado, aqui e ali, por uma ou outra referência amável, mas desnecessária».

Ora vejam lá: V. Ex<sup>a</sup>., com quarenta e oito anos bem puxados de escritor, com perto de vinte títulos literários [...] e afinal para quê? Para estar votado ao ostracismo de uma existência banal, sem ao menos o sobressalto de uma crítica das antigas – «O Sr. José Gomes Ferreira é isto. É aquilo. Não cumpre o seu dever de escritor público por esta razão. E mais aquela. Abaixo! Fora! Tenha juízo. Desista. Insista. Vá para o outro lado da Lua. Cale-se. Fale.» – e, pelo contrário, receber uma ou outra «referência amável, mas desnecessária». [...]

Por sorte, caiu-me há dias nas mãos um livrinho que me permite a ventura de lhe avivar a memória e, simultaneamente, a generosidade de o reabilitar perante o seu público, decerto condoído pela amargura de que veio dar mostra, à falta de quem o tosassem bem tosado num panfleto cruel. Pois o tal livrinho a que me refiro acaba de ser editado (apenas dois meses depois do seu) pela Ullisseia. O seu autor, que a amnésia de V. Ex<sup>a</sup> sem dúvida sepultou no limbo do esquecimento – é um tal Luiz Pacheco: escriba pretensioso que, já lá vão treze-anos-treze, lhe dirigiu aquilo a que chamou *Carta-Sincera a José Gomes Ferreira*. Naturalmente – deve ter sido isso! – a carta (por suspeita do grande enchumação que fazia) foi extraviada antes de chegar ao destino e V. Ex<sup>a</sup> ficou, assim, impossibilitado de a receber. No entanto, o autor guardou o rascunho para o mostrar aos amigos e vai daí um deles (chamado Mário-qualquer-coisa-de-Vasconcelos) resolveu cravar umas massas, fazer-se editor e... zás, pespegou com a *Carta-Sincera* numa coleção denominada A Antologia em 1958, do mesmo ano da graça. É claro que já vão oito-anos-oito e V. Ex<sup>a</sup> ou se esqueceu disso ou – o que é mais natural – andava tão distraído, a pensar nas dores primárias do povo, que nem se deu conta do empreendimento.

É muito possível até que V. Ex<sup>a</sup>, ocupadíssimo na imitação dos dias de V. Ex<sup>a</sup>, mesmo agora, à data em que lhe escrevo esta carta (3 de Maio de 1966), viva ainda na inocente ignorância da catilinária que o alvejou treze anos antes e agora surgiu, em terceira e, ao que supponho, definitiva tentativa de cativar a superior atenção de V. Ex<sup>a</sup>. Trata-se, como lhe disse, de uma *Carta-Sincera* do tal Luiz Pacheco [...].

Recomendo-lhe vivamente a leitura dessa objurgatória, que ressalva a sua personalidade de escritor e de homem, honrando-o com uma tremendíssima tunda de que apenas se safa – veja bem! – a sua poesia. [...] o Pacheco não perdoa. Zurze-o por tal forma que eu, no apego sentimental que me sobrou dos cueiros, tive pena de si e raiva ao Pacheco. [...] pressenti o gozo em que o Pacheco deve rebolar, a estas horas, por ver confirmadas, treze anos depois, certas suspeitas que a respeito de V. Ex<sup>a</sup> ele então já nutria. Pois não dizia o Pacheco, em 1953, que V. Ex<sup>a</sup> se transformara de «poeta em gazeteiro e de vagabundo num estimável senhor bem barbeado que se parece com os tipos que andam de popó.»? E V. Ex<sup>a</sup>., catrapumba: uma dúzia de anos passantes entra num concurso literário, faz tábua rasa da sua declaração de que «a poesia não se premeia», entra com uma série de canções proletárias feitas nos carros-eléctricos de Lisboa e sai, ufano, com um prémio de cinquenta contos que lhe deu para comprar (o quê?) um automóvel. Na sua ânsia de imitação (dos dias e do Diabo) V. Ex<sup>a</sup> acabou por imitar o retrato-preventivo que o Pacheco nos dera de V. Ex<sup>a</sup> há treze anos! [...] V. Ex<sup>a</sup> se lamuria, infundadamente, de estar «condenado a apodrecer perdido neste silêncio eterno, que se desprende do ruído transitório de viver, apenas cortado, aqui ou ali, por uma ou outra referência amável, mas desnecessária».<sup>1621</sup>

<sup>1621</sup> Álvaro Reis (Acácio Barradas), «Carta Aberta a José Gomes Ferreira», *ABC. Diário de Angola*, suplemento «Artes e Letras», 5 de Maio de 1966, p. I, II e III.

Pacheco recebeu o suplemento nas Caldas da Rainha, «onde, por então, eu desatinava, foi dos períodos mais atribulados da minha vida, com duas estadias na cadeia para rematar», «pela mão sempre prestável e carinhosa do Vítor Silva Tavares».<sup>1622</sup> Naquela época, José Gomes Ferreira era um poeta premiado: em 1961 fora-lhe atribuído o Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores, com o livro *Poesia III*, e *A Memória das Palavras* recebera o Prémio da Casa da Imprensa relativo a 1965. Em 1966, ano de publicação de *Crítica de Circunstância* e do diário de Gomes Ferreira – *Imitação dos Dias (diário inventado)* –, Pacheco já não era um desconhecido, apesar de viver nas Caldas da Rainha. Tinha já um historial de colaboração na imprensa, em órgãos «insuspeitos» como a *Seara Nova*, a que se juntava agora o impacto de *Crítica de Circunstância*. Em síntese, Gomes Ferreira não se conseguia livrar de Pacheco, muito menos ignorar a existência daquela *Carta-Sincera*.

A sua reacção, porém, foi privada, no seu diário (publicado postumamente), e não pública (embora seja de supor que aquilo que Gomes Ferreira afirmava no segredo da escrita não andaria longe daquilo que comentava na intimidade da sua tertúlia neo-realista). Fosse como fosse, mostra que o poeta «interagiu» com as notícias que foram saindo sobre o livro de Pacheco, nomeadamente a carta de Acácio Barradas: «23 de Junho de 1966: E eis que essa geração [de critiquelhos novos] proclama deus o Luiz Pacheco (que publicou recentemente um livro intitulado *Crítica de Circunstância*, apreendido sem qualquer razão pela censura!) – e o ergue em triunfo nos escudos como se se tratasse de um novo António Sérgio!... Nesse livro inclui mais uma vez a sua grande peça de efeito: *Carta Aberta a José Gomes Ferreira* - em que me elogia *au rebours* e me acusa deste crime hediondo: *o de me recusar a ser poeta maldito!* Mas não quero, pronto!»<sup>1623</sup>

Este excerto do diário de Gomes Ferreira daria origem, anos mais tarde, a diversas «respostas» de Pacheco no seu *Diário Selvagem* (um diário sobre diários, inédito). A primeira, em Junho de 1993:

Em 1966. Eram passados 14 anos. Ele ainda reagia mal! Chamá-lo *a ser parecido* (autêntico, lídimo) com os seus poemas descabelados não era querer que ele fosse *maldito*. Mas coerente.<sup>1624</sup>

---

<sup>1622</sup> Luiz Pacheco, «Memórias de um escriba obsoleto», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 9 de Maio de 1987, p. 11.

<sup>1623</sup> José Gomes Ferreira, *Dias Comuns I. Passos Efêmeros* (diário), Lisboa, D. Quixote, 1990, p. 65.

<sup>1624</sup> Luiz Pacheco, «Diário Selvagem», entrada de 19 de Junho de 1993 (inédito, fotocópias manuscritas, arquivo pessoal).

Em Julho:

O Zé Gomes repeliu a minha *Carta-Sincera* porque não queria ser mais maldito (estava no seu direito; o que poderia, talvez, era imaginar que era aquilo uma *homenagem*. De um tipo especial, insólito, mas a prova provada de uma grande admiração minha, pelo homem e o escriba).<sup>1625</sup>

O espanto dele pela apreensão da minha *Crítica de Circunstância*, a ser sincero, é malévolo. *Apreendido sem qualquer razão pela censura*. Será isto de um escriba consagrado e premiado. Porém: nunca apreendido. Ou molestado.

Ora, eram de opinião bem diferente os editores: a Edite Soeiro e o Vítor Silva Tavares. Daí, a quase certeza que o livro ia ser apreendido, como foi, e as várias precauções tomadas. Que tiveram, como feliz resultado, salvar-se grande parte da edição. Que eu depois, a partir daqui, de Setúbal, distribuí, vendi, dilatei, em Setúbal, Lisboa, Caldas da Rainha, Coimbra. E os exemplares escondidos na quintarela dos pais do Vítor, não sei onde ao certo, na Província (Alcanena? Alenquer?), só anos depois, por mudança dos donos da Ulisseia foram rebuscados e assados em auto-de-fé maluco, estúpido e covarde na serra de Monsanto, ou Sintra. Para o Zé Gomes é que era uma palermice *desnecessária* apreender o livro.<sup>1626</sup>

Em Setembro de 1993:

Enfim, passara tempo: e havia os processos da Natália, do Sade, eu seria mesmo um novo Sérgio? oh inveja! oh dor de cotovelo. De 1953 a 1966 vão 13 anos, conta fácil de fazer e rápida mas nesse lapso de tempo muita coisa se passou e havia *O Teodolito* e a *Comunidade*. O Pacheco desviara-se dos surrealistas e do SNI e eles, que tinham feito entretanto? instalaram-se e ganharam prémios.<sup>1627</sup>

Finalmente, em Outubro:

O tipo não gostou que me apreendessem a CC. [...] Como o livro foi apreendido, nem eu nem a editora alguma vez pensámos que não fosse, tinham sido tomadas algumas precauções, ele duvida da necessidade de tal gesto... ele, José Gomes Ferreira, não achava a coisa injusta... admira-se! [...] mas irrita-se que me comparem ao António Sérgio, coisa que nunca dei por isso, nem admitia válida. São truques de capoeira!

Só em 1966, e no escuso do seu «diário», que não publicou em vida, ele alude à *Carta-Sincera*.

[...] o pior para ele (que achou a proibição injustificada, ele não podia gabar-se de ter um só livro publicado injurioso para a Polícia ou perseguido) foi que essa apreensão funcionou como tambor de projecção. [da *Carta-Sincera*]. Mas funcionou a técnica do *abafador*: fingir que eu não existia, que a *Carta* era nada, que ele nunca fora atacado por um jovem e reprimido, etc. *A pose do absoluto e do Papa*.<sup>1628</sup>

No *Diário Selvagem*, Pacheco considerava que as notícias sobre a publicação e apreensão de *Crítica de Circunstância*, que o mostravam como um crítico frontal do regime, teriam irritado a tertúlia neo-realista de José Gomes Ferreira, pois tinham

<sup>1625</sup> *Idem*, entrada de 4 de Julho de 1993.

<sup>1626</sup> *Idem*, entrada de 19 de Junho de 1993.

<sup>1627</sup> *Idem*, entrada de 17 de Setembro de 1993.

<sup>1628</sup> *Idem*, entradas de 5 e 23 de Outubro de 1993.

exposto a inacção deles e revelavam-no a ele, Pacheco, muito mais interventivo na oposição ao regime. Tratava-se de uma luta de legitimidades:

Mas os dois processos que tive (pela colaboração na *Antologia Erótica* e na tradução do Sade) iriam pôr-me, à vista do público, como escriba muito mais perseguido e causticado que os tipinhos da tertúlia. *Isso* nunca me perdoaram. Afinal, era o maluco editor dos surrealistas que se mostrava *perigoso* para o regime.<sup>1629</sup>

É que, ao contrário da descrição que Gomes Ferreira fazia no seu diário, aquela tertúlia (dos cafés Bocage e Martinho) era, segundo Pacheco, inócua: «São ali terríveis. Opositores inefáveis. Resistentes de couraça. Mas é tudo *cuspo*. Elogiam-se, dão prémios uns aos outros, justificam-se numa unidade contemplativa. Dali, da mesa da tertúlia, não vinha mal ao mundo. E, tomando-se por mauzões, sabiam-se, regaladamente, *inofensivos*. Gente de paz. *Pacata*.»<sup>1630</sup> José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, Augusto Abelaira, entre outros neo-realistas, eram naquela década de 1960 escritores «instalados», «aburguesados», unidos «pela convergência de interesses da videirice mais rasteira», fazendo oposição através de «piaditas, cavernosas alusões» e «paleio e abaixo-assinados ridículos».<sup>1631</sup>

Apesar disso, a verdade é que o reconhecimento de Gomes Ferreira continuava a ser bastante importante para ele. Como qualquer ser humano, Pacheco necessitava, emocionalmente, da aprovação do círculo dos pares, amigos e conhecidos, da sua estima e aplauso. Apesar da sua aversão ao que aquela tertúlia representava, era também por eles que queria ser reconhecido. Veja-se a sua reacção, em 1993, depois de comprar as obras completas de Carlos de Oliveira:

Traz uma bibliografia minuciosa, ao que levaria a crer *exaustiva*, de artighalhadas sobre. Procuo o meu nome. Raspas. Fui censurado. Mas uma vítima choradinha da censura a exercê-la, ou por mãos alheias ou por inspiração própria. A mim que me importa?

Importa. Como sintoma não displicente da mentalidade desses impolutos «censores». Seria a viúva? Seria a Caminho? O volume devia trazer o nome de quem o organizou. Não vi. Até agora. Mas o meu artigo, incompleto, «Sobre Carlos de Oliveira», em *Contraponto-1*, 1950, ele leu-o (disse-me), gostou, apreciou eu ter vaticinado que a prosa dele era cinematográfica. No café Monte-Carlo. Em 1959, ou perto. Há que reagir.

O França [José-Augusto] omite-me do surreal em Portugal. Vou tentar mostrar que eu estava lá. Esta macacada da Caminho *limpam-me* de um rol de artighalhadas onde não fazia mal meterem-me.

<sup>1629</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 19 de Junho de 1993, *Periférica*, nº 8, Inverno de 2004, p. 41.

<sup>1630</sup> Luiz Pacheco, *Diário Selvagem*, entrada de 13 de Julho de 1993 (inérito, fotocópias manuscritas, arquivo pessoal).

<sup>1631</sup> *Idem*, entradas de 18 e 19 de Junho de 1993.

Fiquei calado tempos demais. Agora, pelo menos aqui, falo, vibro, protesto.

CAMBADA!<sup>1632</sup>

O mesmo se pode ver em alguma da sua correspondência da época: «E ainda hoje, mesmo, recebi um postal de assinatura dos meus *Textos Locais* vindo do José Gomes Ferreira, atitude nobilíssima ou que pode razoavelmente ser assim considerada, principalmente depois duma carta que um tipo de Angola publicou nos jornais acerca dele e de mim».<sup>1633</sup> No mesmo mês, nem uma semana depois, escrevia a Jaime Salazar Sampaio: «sabes que finalmente, após 14 anos quase, o Zé Gomes Ferreira sabe que eu existo? pois assinou os *Textos Locais*, produzindo bonito autógrafo. Gostei».<sup>1634</sup>

No ano seguinte, a 30 de Março de 1967, no seu diário, Gomes Ferreira voltava a referir-se a Pacheco:

A propósito dum artigo publicado no suplemento literário do *Jornal do Fundão*, em que o Luís Pacheco se desfaz em memórias amáveis a respeito dos primórdios escrevinhantes do Cardoso Pires<sup>1635</sup> – O Carlos [de Oliveira?] comentou mais ou menos neste tom:

– Está perdido!... Até já cita o meu nome com simpatia...

Na luta que trava há anos consigo mesmo e com o mundo, o pobre cínico parece estar definitivamente vencido...

E calámo-nos todos cheios de ternura melancólica pelo Pacheco.<sup>1636</sup>

Passados meses, já Pacheco tinha estado preso na Cadeia Civil das Caldas da Rainha e andava com dois processos literários às costas, pela *Antologia de Poesia Erótica* e pela *Filosofia na Alcova*, Gomes Ferreira voltava a lembrar-se dele:

Terminou ontem o Julgamento do caso da tradução da *Filosofia na Alcova* do Marquês de Sade – depois de várias audiências em que o espírito português se mostrou à altura do nível provinciano habitual.

Todos os réus foram implacavelmente condenados, embora reservassem a maior pena para o Luís Pacheco, autor do prefácio, que tem de cumprir seis meses de prisão correcional, além de pagar 10 contos (10 contos? O Luís Pacheco a pagar 10 contos?) de indemnização por injúrias à Magistratura na pessoa dum desembargador qualquer.

---

<sup>1632</sup> Luiz Pacheco, «Diário Selvagem», entrada de 19 de Junho de 1993, *Periférica...*, p. 41.

<sup>1633</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha a Ricarte Dácio, datada de 22 de Maio de 1966, *Pacheco versus Cesariny...*, p. 265.

<sup>1634</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha a Jaime Salazar Sampaio (fragmento), datada de 28 de Maio de 1966, *memorando mirabolando...* pp. 108-116.

<sup>1635</sup> Luiz Pacheco, «Retrato de um Autor Quando Jovem: Acerca de Cardoso Pires», *Jornal do Fundão*, suplemento & *Etc*, nº2, 26 de Março de 1967 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, com o título «Primícias Literárias de um Grande Escritor», pp. 101-106).

<sup>1636</sup> José Gomes Ferreira, *Dias Comuns II. A Idade do Malogro* (diário, entrada de 30 de Março de 1967), Lisboa, D. Quixote, 1998, pp. 131-132.

O Abelaira, sinceramente indignado com o ambiente da Pátria:

– Fiquei indignado!... Com vontade de reagir de qualquer maneira... Mas reagir como?... O regime em que vivemos incita à covardia...

Por momentos olhámos um para o outro, aniquilados, oprimidos, desistentes.<sup>1637</sup>

No dia seguinte, corrigindo a informação que lhe fora transmitida:

*O Século* de hoje – informa-me a Rosalia – rectifica o erro da notícia relativa à sentença do julgamento de ontem. O Luís Pacheco, afinal, poderá remir a sua pena de seis meses de prisão correcional a 20 escudos por dia.

Claro, a primeira ideia que tive foi a duma subscrição para pagar essa remissão e a multa de dez contos (tomo sempre posições mentais e teóricas nobres – nobilíssimas). Mas sinto-me incapaz de dar um passo no sentido da acção.

Oxalá alguém se lembre de dar esse passo – para eu poder comprar a minha «boa consciência» por cem paus!<sup>1638</sup>

A 14 Abril de 1968, deambulava Pacheco pelo país, dormindo em pensões ou em vãos de escada, mês em que saiu o Acórdão da Relação que confirmava a pena de prisão pelo processo da Sertã (que vinha agravada pela sentença relativa ao caso do Marquês de Sade), Gomes Ferreira dizia:

Chego a Lisboa de Albarraque e encontro um postal muito circunspecto (Exmº Senhor Dr. José Gomes Ferreira) do Luiz Pacheco a pedir-me 50 escudos.

«Encontro-me numa fase em que não me repugna pedir porque o meu caso é daqueles que, talvez, a tempo, um empurrãozinho me liberte da cadeia (outra vez), ou do hospício, ou da fome. Tenho outro livro entre mãos, *Exercícios de Estilo*, título larapiado ao Queneau).»

Notícias dum homem, com talento literário, que se suicidou – para agradar à lama própria.<sup>1639</sup>

E no dia seguinte:

Ai como o homem é sensível aos mimos das palavras elogiosas!

Por exemplo, o «coitado»! que ontem pronunciei, quando li o bilhete postal do Luiz Pacheco, não seria influenciado pela parte final que não transcrevi por pudor instintivo. («Li ontem a sua homenagem. Justa e consagradora.») Pudor inicial que uma noite de mau sono dissolveu... (...)

A Rosalia:

– Manda-lhe o dinheiro, coitado!

Eu:

---

<sup>1637</sup> José Gomes Ferreira, *Dias Comuns III. Ponte Inquieta* (diário, entrada de 10 de Novembro de 1967), Lisboa, D. Quixote, 1999, p. 190.

<sup>1638</sup> *Idem* (entrada de 11 de Novembro de 1967).

<sup>1639</sup> José Gomes Ferreira, *Dias Comuns IV. Laboratório de Cinzas* (diário, entrada de 14 de Abril de 1968), Lisboa, D. Quixote, 2004, p. 163.



– Pois é... Que posso eu fazer senão mandar-lhe o dinheiro?

Sensação de comprar um fantasma, à força! [...]

N<sup>ª</sup> A *Cubana* contei ao Carlos o pedido dos 50 paus do Luiz Pacheco e os parabéns pela homenagem aos meus 50 anos de vida literária.

Comentário do Carlos:

– Dez tostões por ano é barato.<sup>1640</sup>

Por fim, em Julho de 1968, já com Pacheco de regresso aos calabouços, noticiava Gomes Ferreira que o escritor «apodrecia na cadeia das Caldas da Rainha, a gozar a sua biografia de escritor maldito ou, melhor, de escritor abjecto»<sup>1641</sup> Pacheco não tinha então conhecimento destas referências e só mais tarde, em 1993, depois da publicação, em 1990, do primeiro volume destes diários de Gomes Ferreira, é que reagiu. No entanto, essas opiniões emitidas em 1993, no *Diário Selvagem* (inédito), não eram muito diferentes daquelas que já tinha manifestado na *Carta-Sincera*, em artigos de jornal ou no posfácio de *Crítica de Circunstâncias*. É portanto como resposta a essas tomadas de posição, onde Pacheco visava, umas vezes mais explicitamente, outras menos, os neo-realistas, que devemos interpretar as referências de Gomes Ferreira. De facto, o autor de *Poeta Militante* não podia deixar de se sentir visado na «Nota do Autor aos Quarenta Anos», com que Pacheco encerrava *Crítica de Circunstância* (que também incluía, lembre-se, a *Carta-Sincera*):

Mas a maioria é a grande vencida e sucumbe-lhes, mais tarde ou mais cedo. Sucumbe ao delicioso emburguesamento, ao cinismo da *dolce-vita*; à decadência moral, à renegação das virtudes de classe; ao compromisso com inimigos declarados da mesma e nos casos mais honrados (por mais combativos) apaga-se no exílio, no silêncio, no aniquilamento. É este o quadro em que vivemos.<sup>1642</sup>

Depois, saudosos da liberdade e do civismo espalhados nas obras de Herculano, Garrett, Eça, Oliveira Martins, Antero, Fialho, Laranjeira, Proença e Sérgio, lamenta com severidade os tempos de agora, em que se usa uma retórica retorcida, insinuada, malabarística, reticente, faz-que-anda-mas-não-anda, sempre no medo das declarações inequívocas e das posições bem definidas, nem peixe nem carne, muito a calhar com as criaturas e os pavores do tempo.<sup>1643</sup>

Era certamente aos neo-realistas, tendo em conta todos os antecedentes já descritos, que Pacheco apontava o dedo:

---

<sup>1640</sup> *Idem* (entrada de 15 de Abril de 1968), pp. 163-164.

<sup>1641</sup> José Gomes Ferreira, *Dias Comuns V. Continuação do Sol* (diário, entrada de 6 de Julho de 1968), Lisboa, Dom Quixote, 2010, p. 87.

<sup>1642</sup> Luiz Pacheco, «A Nota do Autor aos Quarenta Anos», *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, p. 242.

<sup>1643</sup> *Idem*, p. 246.

*Geração silenciosa ou silenciada?* eis uma pergunta que se proporá a cada caso individual, na hora própria. Mas que *o calado é o melhor*, disso já temos a certeza, isso já o sabemos sem sombra de dúvida: daí, que muitos tenham abdicado, no zelo dos seus interesses ou no recesso das suas cobardias, do divino ou melhor: humano, tão humano, Direito à Palavra, e procurem a todo o transe sonegar o seu vulto para o lusco-fusco do anonimato, onde se está bem melhor, porque sem responsabilidades cívicas. (Lembro-me de escritores militantes dos anos 45, de quem nunca mais li uma linha: refugiaram-se no seio das esposas, no recato pacato do silêncio doméstico; e outros, embora publicando, têm vindo regressivamente a ficar com a voz entaramelada; a poupar as palavras graves... Se lhes parece!).<sup>1644</sup>

Nessa segunda metade da década de 1960, apesar da desintegração da família e da ruptura com Maria Irene, apesar (ou também por causa) dos processos judiciais e das temporadas na prisão, Pacheco tornou-se um escritor falado e comentado (e os diários de Gomes Ferreira são a melhor prova disso). Pouco depois da publicação de *Crítica de Circunstância*, Pacheco foi incluído na *Antologia de Vanguarda* (edições Afrodite), ao lado de Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Manuel de Lima. O próprio tinha consciência da importância dessa edição: «Nesta *Antologia* do Mello, para mim a vantagem (não recebi um tostão) foi a honra da companhia, do Almada, sua e, com respeito ao papalvismo do público, do Sá-Carneiro, que na prosa deixa muito a desejar. Mas os quatro nomes juntos dão-me peso: desde agora deixei de me chamar (como me chamava antes) escriba mas escritor. É evidente: fosse eu o Editor, o seleccionador, nunca teria o arrojo de me colocar, mesmo na cauda, ao lado dos três. Felizmente, sei medir as distâncias.»<sup>1645</sup>

A recepção do livro na imprensa veio dar razão a Pacheco. Em Outubro de 1966, Liberto Cruz assinou uma crítica no *Jornal de Letras e Artes* que começava assim, referindo-se a ele:

Pois é verdade: Luís Pacheco também é escritor, ao contrário do que muitos pensavam na nossa praça das letras. Mas o facto de não ser tão conhecido como devia é culpa sua. Tem passado a vida a editar os outros e a reservar a sua obra para folhas volantes ou mimeografadas, que nunca chegam junto do grande público. O que este conhece, e antigamente lia com frequência, são as suas críticas a *valores* e instituições (...). Por isso Luís Pacheco, um homem que se não existisse precisava de ser inventado, exactamente com todos os seus defeitos e qualidades, foi-se “afastando” dos editores e reservando para as tais folhas volantes e mimeografadas. Eufemismos de escritor...

[...] sempre admirei na prosa de Luís Pacheco o rigor e o carinho com que fala e exalta as coisas vivas. [...] Ela vale principalmente pela descida aos infernos que nos apresenta, pelas implicações escritor-homem que levanta, pelo desespero latente de quem sabe que não estamos aqui para comer (somente) caracóis. [...]

<sup>1644</sup> *Idem*, p. 249.

<sup>1645</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Manuel de Lima, datada de 4 de Agosto de 1966, *Pacheco versus Cesariny...*, p. 277.

E a viagem continua: implacável, destruidora, lúcida, inquietante, provocante, serenamente verdadeira, envolvendo-nos a todos [...].<sup>1646</sup>

No mês seguinte, o *Diário de Lisboa* publicou também uma crítica a essa *Antologia*, que apesar de censurar o «sentimentalismo mediocrementemente lírico» do texto «Os Namorados» reconhecia-lhe a «sinceridade desesperadamente vivida», «a paixão visionária dos socialmente frustrados – um sentido incondicionalmente, barbaramente vital do acto literário».<sup>1647</sup>

No ano seguinte, Pacheco editou *Textos Locais*, na Contraponto, graças às contribuições monetárias de amigos e «mecenas», com Manoel Vinhas e Ricarte Dácio à cabeça (o livro é dedicado a este último e Vasco Luís). Além do «poema-prefácio» de Cesariny e do posfácio de Serafim Ferreira, incluía os textos «Os Namorados», «O Teodolito», «A Velha Casa» e «O que é o neo-abjeccionismo». A 2 de Março de 1966, Pacheco declarava a Jaime Aires Pereira a sua intenção de fugir das Caldas assim que o livro estivesse pronto:

Tencionamos sair daqui das Caldas mal o livro apareça por causa das moscas. Depois lhe direi o nosso futuro poiso, será segredo absoluto. As moscas já começaram a varejar... a dar sinal de si, por causa da *Antologia Erótica*, da Natália (viu?) e eu não quero arriscar-me demasiado. Até porque tenho algumas obras na forja e gostaria de as completar, em paz e calma, rodeado da Tribo. Daqui a dois meses espero ter prontos os *Textos Locais*, que virão acentuar certas posições minhas em relação a esta negra Sociedade onde vegetamos, por nosso azar.<sup>1648</sup>

No posfácio, Serafim Ferreira repetia a ideia da «maldição» de Pacheco:

É ingrato, sim, é ingrato dizer qualquer coisa acerca destes "malditos" *Textos Locais* - veneno lúcido de um escritor que é homem, de um homem que tem sofrido, fiel à sua liberdade e condição de ser homem, os espinhos agrestes da vida (de uma vida que nós todos, metidos na nossa moral burguesa, nos atrevemos a condenar quase sem sabermos bem justificar tal atitude...). É ingrato e difícil falar de Luiz Pacheco, dos papéis escritos ao correr da sua raiva, desabafos íntimos e sinceros de um escritor que a si mesmo (para o ser e saber sê-lo) impôs uma conduta "irregular", de altos e baixos, de fome e de loucura, de filhos e de vinganças, de medo e de coragem, de atrevimentos e prisões.<sup>1649</sup>

Um «doido-lúcido num reino de maldições», uma «alma gémea» desse «santo e mártir que se chama Jean Genet», Pacheco

<sup>1646</sup> Liberto Cruz, «Vanguarda: uma palavra perigosa», JLA, Outubro de 1966 (a partir deste número deixou de aparecer o dia do mês), pp. 13-14.

<sup>1647</sup> Frederico Montenegro, «A ficção portuguesa de vanguarda como estética e como cultura», *Diário de Lisboa*, suplemento «Vida Literária e Artística», nº 431, 3 de Novembro de 1966, p. 1 e 8.

<sup>1648</sup> Carta enviada das Caldas da Rainha para Jaime Aires Pereira, datada de 2 de Março de 1966, Biblioteca Nacional, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira».

<sup>1649</sup> Serafim Ferreira, «Luiz Pacheco, uma alma sem inquilinos», em Luiz Pacheco, *Textos Locais*, Lisboa Contraponto, 1967, p. 83 (posfácio datado de Maio de 1967).

[...] não é escritor por dever de ofício, a quem isso se imponha como forma de se integrar ou de se valorizar numa sociedade. Para Luiz Pacheco, ser escritor é estar ao serviço da verdade, é lutar contra as regras que são constantemente infringidas, contra os valores que muitas vezes se deturpam, é, enfim, estar ao serviço das suas ideias, da sua condição profunda de ser homem, sendo escritor. Por isso, Pacheco é um "desgraçado" da literatura, é um escriba sem horas para descansar. A sua ânsia de verdade, o seu desejo de que tudo caminhe dentro das normas que a si impõe - eis a lição proveitosa das suas páginas, dos seus papéis que passam de mão em mão, dizendo num tom clandestino o que poderia (e deveria) ser dito em voz alta. Mas Pacheco não esconde nada, mesmo NADA. [...] Pacheco vive num reino maldito feito de utopias que «os outros» não consentem!<sup>1650</sup>

A partir daqui, entre Outubro de 1967 e Janeiro de 1968, Pacheco foi citado várias vezes na imprensa, com referências, regra geral, altamente elogiosas. A 8 de Outubro, Júlio Moreira perguntava no *Jornal do Fundão*:

*quem tem medo de Luiz Pacheco?* muita gente teria medo se o lesse, mas não lêem, a maior parte não sabe que existe, os que sabem não percebem (porque têm medo), os outros, os que não o lêem porque não o conhecem, se o lessem tinham medo mesmo sem o perceberem.<sup>1651</sup>

A 12 de Outubro, António Rebordão Navarro afirmava que «Luís Pacheco não é um mito, é um homem de carne e osso na sua totalidade», é um escritor que nos oferece o seu mundo e a sua experiência, não raro dolorosa, «com a mesma dignidade com que o vive», alguém que é «impossível de inserir-se em grupos ou escola, grande demais para se conhecer apenas como personagem», em síntese, «um criador ímpar, um verdadeiro poeta moderno que, como queria Max Jacob, havia de ser o Mundo num homem».<sup>1652</sup>

Em Novembro, Máximo Lisboa, que em 1959 criara com Carlos Loures a revista surrealista *Pirâmide* (onde Pacheco colaborou) e que agora, na sua crítica a *Textos Locais*, se declarava neo-realista, perguntava: «Como encarar este livro? Se o vamos olhar por uma visão realista dogmática diremos: maldição! Se o vamos olhar por uma visão surrealista-abjeccionista diremos: viva o Pacheco!» E apesar de a obra de Pacheco ser válida, autêntica e verdadeira, «e a verdade como se lê na *Autobiografia* do Ievtuchenko é só por si (ou também é) revolucionária», ainda assim, não é uma obra didáctica, «não pretende construir, formar cidadãos», por isso o livro não lhe agrada,

---

<sup>1650</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>1651</sup> Júlio Moreira, pequena nota sobre a publicação de *Textos Locais*, *Jornal do Fundão*, 8 de Outubro de 1967, p. 3.

<sup>1652</sup> António Rebordão Navarro, «A propósito dos *Textos Locais* de Luís Pacheco», *Jornal de Notícias*, Suplemento Literário, nº 705, 12 de Outubro de 1967, pp. 1 e 2.

porque para ele o escritor deve ser «um engenheiro de almas».<sup>1653</sup> No seu registo das obras literárias desse ano, João Palma-Ferreira dirigiu

uma comovida saudação a quem suponho ser hoje um raro poeta de excepção e um grande prosador dos nossos dias, infelizmente só divulgado entre um escasso número de iniciados. Refiro-me a Luís Pacheco, cujos *Textos Locais* foram recentemente publicados, e espero não me enganar se disser que *Textos Locais* foi a obra mais chocante publicada em Portugal em 1967.<sup>1654</sup>

O maior reconhecimento, porém, talvez tenha vindo de Vergílio Ferreira, autor galardoado com o mais importante prémio de então, o Camilo Castelo Branco, atribuído pela Sociedade Portuguesa de Escritores ao romance *Aparição*, e que nessa década de 1960 se notabilizara ainda pela violenta polémica que o opusera ao neo-realismo de Alexandre Pinheiro Torres.<sup>1655</sup> Primeiro no *Comércio do Funchal* –

Devo dizer-lhe que os novos que mais fortemente me têm impressionado são: Almeida Faria, Herberto Helder e Luiz Pacheco. [...] Luiz Pacheco é um escritor ácido, violento, mas duma altíssima qualidade. Dele apenas temos dois livros, mas de certeza que podemos confiar no que tem para nos dar num futuro próximo...»<sup>1656</sup>

–, depois na *Vida Mundial* –

os mais representativos nomes da nossa literatura moderna já estão longe desta embrulhada. Almeida Faria, Herberto Helder, esse tão extraordinário e tão pouco falado «fora da lei» Luiz Pacheco (*Textos Locais* é um livrinho excepcional).<sup>1657</sup>

Duas entrevistas incluídas, posteriormente, em *Um escritor apresenta-se*, onde o autor de *Textos Locais* volta a ser apontado como «um inesperado e ácido e de muita alta qualidade, Luiz Pacheco, um “fora da lei” da literatura, autor de dois breves livros de crónicas e narrativas, de filiação surrealista».<sup>1658</sup>

Sem dúvida, Pacheco estava a tornar-se alguém socialmente e literariamente significativo. Parte importante desse processo incluiu, como se viu, o aparecimento do rótulo do escritor maldito (que Pacheco encarnou) ou, se quisermos, a produção social da crença na sua «maldição». Algo que só foi possível porque foi antecedido por uma

---

<sup>1653</sup> Máximo Lisboa, «Um pouco de abjeccionismo...», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 2 de Novembro de 1967, p. I e II.

<sup>1654</sup> João Palma-Ferreira, «Um ano triste», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 28 de Dezembro de 1967, p. 14.

<sup>1655</sup> Sobre esta polémica, veja-se João Pedro George, *O meio literário português...*

<sup>1656</sup> Entrevista a Vergílio Ferreira, *Comércio do Funchal*, 14 de Janeiro de 1968, incluída em Vergílio Ferreira, *Um Escritor Apresenta-se* (apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória Padrão) Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, p. 307.

<sup>1657</sup> Entrevista a Vergílio Ferreira, «Só em Literatura é que tudo me tem existido», *Vida Mundial*, nº 1568, 27 de Junho, p. 43, incluída em Vergílio Ferreira, *Um escritor apresenta-se...*, p. 308.

<sup>1658</sup> Entrevista a Vergílio Ferreira, *Um escritor apresenta-se...* p. 310.

série de discursos e experiências – descritos anteriormente – que tinham feito da pobreza e da perseguição meios de elevação literária. Portanto, a sociedade portuguesa letrada da década de 1960 já conhecia e valorizava o conceito de «escritor maldito» (ou a ideia subjacente de «singularidade exacerbada»), na estrutura do meio já existia um lugar para o «maldito», já se tinha constituído como valor, ou melhor, o cânone literário já o tinha integrado no seu interior enquanto posição legítima e estava pronto para o receber.

A autoridade de Pacheco derivava não apenas dos seus textos, mas também do seu dinamismo num espaço conflitual como era o meio literário daquele período. Talvez mais do que outros na época, Pacheco concentrou em si algumas das tensões sociais então vividas, não só as decorrentes das rivalidades literárias como também das que resultavam do condicionalismo político, sem o qual aquelas não podem ser entendidas. A origem da crença na maldição de Luiz Pacheco, bem como a sua propagação, ocorreram num período de radicalização do regime, que estava em plena guerra nas colónias, e, consequentemente, de radicalização da postura de alguns actores do meio cultural, entre os quais se destacou Luiz Pacheco. Na verdade, a representação simbólica do escrito maldito deve ser cruzada não só com as condições materiais de existência quotidiana de Luiz Pacheco mas também do grupo social que lançou essa imagem. E, neste último caso, é impossível não nos depararmos com a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores, em Maio de 1965, antes portanto dos artigos do *ABC* de Angola e da apreensão de *Crítica de Circunstância*.

Em 1965, a SPE distinguiu o escritor angolano Luandino Vieira com o Grande Prémio de Novelística pelo seu livro *Luuanda*. Luandino encontrava-se, na altura, preso no Tarrafal a cumprir uma pena de prisão de catorze anos por alegado envolvimento em actividades terroristas. No dia 21 de Maio de 1965, os elementos do júri do Grande Prémio de Novelística, Augusto Abelaira, Alexandre Pinheiro Torres e Manuel da Fonseca foram presos pela PIDE e interrogados pelos inspectores Silva Pais e Sachetti. Os outros dois elementos não foram detidos por razões distintas: João Gaspar Simões afirmou que o caso não lhe dizia respeito, uma vez que não votara em Luandino Vieira, e Fernanda Botelho, graças à intervenção pessoal do embaixador da Bélgica, de quem era secretária particular, acabou também por não ser presa. Na noite desse mesmo dia, a sede da SPE foi assaltada e saqueada por «desconhecidos». No *Diário de Notícias* do dia seguinte, em “Últimas Notícias”, podia ler-se o seguinte: «os assaltantes começaram

por afixar, numa das portas de entrada, um dístico onde se podia ler: “Agência dos terroristas na Metrópole”. Nas várias salas, nas paredes, viam-se, ainda, outras frases. Uma delas: “MPLA Sucursal”. Todo o mobiliário foi completamente destruído. Portas e janelas danificadas. Candeeiros e molduras partidos. Máquinas de escrever e ficheiros inutilizados. Os prejuízos são elevadíssimos». <sup>1659</sup>

Finalmente, Galvão Teles, ministro da Educação Nacional, em despacho de 21 de Maio de 1965, considerou que, «apesar de tornadas do domínio público a identidade e a situação do mesmo indivíduo, nem o júri revogou aquela decisão nem os corpos gerentes a repudiaram», uma vez que «tal repúdio se não contém, nem mesmo de forma implícita, no comunicado remetido pela Direcção da Sociedade à Imprensa». <sup>1660</sup> Assim, e nos termos do artº 4.º do Decreto-Lei n.º 39660 de 20 de Maio de 1954, <sup>1661</sup> ficava extinta a Sociedade Portuguesa de Escritores. O argumento que sustentou este documento foi, claro, a atribuição do prémio a Luandino Vieira. A fundamentar a sua decisão, o regime afirmava que aquele galardão ofendia profundamente «o sentimento nacional, quando soldados portugueses tombam no Ultramar vítimas do terrorismo de que o premiado foi averiguadamente agente». <sup>1662</sup> Portanto, na sua opinião, Luandino Vieira fora celebrado recorrendo a critérios políticos, na medida em que denunciava a ditadura e era valorizado por esse motivo e não pelas suas qualidades literárias.

A extinção da SPE ocorreu num período em que a oposição estava enfraquecida, vinha no seguimento de um processo especialmente doloroso: o desfecho do movimento em torno do Quartel de Beja, o assalto ao Santa Maria, a guerra colonial, a questão universitária de 1962, a crescente emigração de intelectuais portugueses e o assassinato de Humberto Delgado em Fevereiro de 1965 (o corpo viria a ser encontrado no dia 24 de Abril desse ano). Todo o ano de 1965 foi marcado, aliás, pela continuação do combate académico contra a repressão, greves sucessivas e choques com a polícia.

Ora, na sequência deste caso, a PIDE apertou ainda mais o cerco às actividades dos escritores considerados incómodos para o regime. Além disso, tratando-se de uma

---

<sup>1659</sup>Citado em Associação Portuguesa de Escritores, *Breve Memorial da Sociedade Portuguesa de Escritores e Associação Portuguesa de Escritores no Xº Aniversário da APE*, Lisboa, 1983, p. 13.

<sup>1660</sup>Citado em *Notícias de Portugal*, nº 943, 29 de Maio de 1965, p. 6.

<sup>1661</sup>Segundo o decreto, «podem ser extintas pela entidade competente para aprovar os respectivos estatutos as associações que exerçam actividade diversa da prevista nos mesmos ou contrária à ordem social e bem assim as que funcionem em desacordo com o disposto no artigo 1º deste diploma», ou seja, que lesem «os interesses da sociedade ou dos princípios em que assenta a ordem moral, económica e social da Nação».

<sup>1662</sup>Citado em *Notícias de Portugal*, nº 943, 29 de Maio de 1965, p. 6.

situação limite, o encerramento da SPE veio pôr fim, pelo menos no período imediatamente posterior, a uma certa ambiguidade no convívio reinante entre os escritores afectos e opositores ao regime, que se viram assim obrigados a assumir uma posição. Para Pacheco, «com a República das Letras assanhada e dividida em escribas governamentais e malta da Oposição, não era nada fácil: exigia tacto diplomático, umas cautelas, uma contenção, de que hoje não se fará a mínima ideia».<sup>1663</sup> Assim, os escritores cujas posições eram mais ambíguas porque, ora conviviam com escritores da oposição, ora participavam em iniciativas de e com escritores de direita, o que era, para a esquerda literária, sinal de convivência com o regime, viram-se obrigados a revelar as suas inclinações. A medida tomada pelo governo não deixava espaço para posições intermédias. Foi o caso de David Mourão-Ferreira, que se viu obrigado a pedir a sua demissão na RTP, onde era responsável por alguns programas literários. Instado a preparar um programa onde teria que assumir posição pelo governo, David Mourão-Ferreira demitiu-se. Para Alexandre Pinheiro Torres, foi um acto importante pois, a partir daí, «a gente corta o Mourão-Ferreira, que já tinha feito parte da comissão de apoio à eleição do Delgado, a gente corta-o definitivamente para o nosso lado».<sup>1664</sup>

Maria de Lourdes Belchior Pontes apresentou também a sua demissão do cargo de Adido Cultural da Embaixada do Brasil no Rio de Janeiro como forma de protesto contra uma medida tomada pelo Ministro da Educação Nacional que proibia os Professores Orlando Vitorino e Lindley Cintra de participar num Congresso de História realizado no Brasil (foi proibida também uma conferência por Lindley Cintra a realizar-se no Grémio Literário)<sup>1665</sup>. Tal ficou a dever-se ao facto de os seus nomes constarem de um documento de protesto endereçado ao Ministro com mais de duzentas assinaturas de escritores portugueses. Documento esse que serviu de referência, segundo Alexandre Pinheiro Torres, à Comissão de Censura para a partir daí proceder a algumas perseguições, nomeadamente aos trabalhos literários publicados por esses escritores e à sua colaboração na imprensa, o mesmo acontecendo com os membros do júri que

---

<sup>1663</sup> Luiz Pacheco, *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 162-163.

<sup>1664</sup> Alexandre Pinheiro Torres, «Todos mentem e fingem» (entrevista de Fernando Venâncio), *Ler*, n.º 32, 1995, p. 49.

<sup>1665</sup> Informação referida num panfleto que circulou clandestinamente, «Comunicado nº4 – Informação ao Público, Apelo à Consciência Nacional de 17 de Junho de 1965», ANTT, Arquivo PIDE/DGS, Serviços Centrais, «Sociedade Portuguesa de Escritores», Proc. nº 461/54 – SR. e Proc. nº 232 CI (1).



atribuiu o prémio, os quais, logo após a sua libertação, ficaram proibidos de colaborar na imprensa e esta de pronunciar os seus nomes<sup>1666</sup>.

No início de 1968, o jornal *Le Monde* noticiava assim as pressões do regime sobre o meio literário: «Vinte e três volumes, representando várias dezenas de milhares de exemplares, foram apanhados pela PIDE na sede das edições Europa-América. A censura interdita à exposição e à publicidade para as representações d'*A Voz Humana* de Jean Cocteau, interpretada por Maria Barroso. Investigação às redacções do *Jornal do Comércio* e da revista *Seara Nova*. A polícia fecha os escritórios das edições Minotauro. Detenção do dramaturgo Luís de Sttau Monteiro. A instrução dos processos em curso entre os escritores Luís Pacheco, Mourão Ferreira, Natália Correia prosseguiu. A censura central da imprensa lembra que está interdito de se imprimir actualmente o nome do escritor Luandino Vieira, que cumpre uma pena de quinze anos no campo de concentração de Tarrafal (ilhas de Cabo Verde, oceano Atlântico).»<sup>1667</sup>

Se foi neste contexto que o rótulo começou a ser aplicado a Pacheco, poder-se-á dizer que a explicação do maldito deve buscar-se, pelo menos em parte, na própria hostilidade do meio político relativamente ao meio literário (como aliás aconteceu em França, no século XIX)?<sup>1668</sup> Não será que o desenvolvimento de uma fantasmática, de um imaginário (tanto faz se muito ou pouco deslocado da realidade), é tanto mais provável quanto mais ameaçado se sente um grupo? Não será que a representação do maldito tenderá a surgir nas «fases heróicas» de luta contra os ataques à autonomia da literatura? Sentindo-se inseguros, sujeitos a uma maior pressão externa, os membros de um grupo tenderão a criar uma retórica guerreira (e não será por acaso que nos textos sobre Pacheco se aponte muitas vezes para a ideia de «combate», a luta de um «franco-atirador das letras», «A rapidez com que Luiz Pacheco aperta o gatilho tem resistido a todos os duelos»<sup>1669</sup> (linguagem que o próprio adoptou para si, intitulado os dois livros onde reuniu parte da sua colaboração na imprensa como *Textos de Guerrilha*).

A imagem de Pacheco como um escritor enfrentado ao estabelecido e ao conservadorismo, que recusava participar no jogo dos manejos literários e do silenciamento cívico, procede de uma mitologia romântica que alguns escritores e outros

---

<sup>1666</sup> Alexandre Pinheiro Torres, «SPE Vinte anos depois da Extinção», *Diário de Notícias*, suplemento «Cultura», 19 de Maio de 1985, p. IV.

<sup>1667</sup> *Le Monde*, 14 de Fevereiro de 1968, suplemento «La Vie Littéraire», pp. IV-V.

<sup>1668</sup> Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte...*

<sup>1669</sup> Baptista-Bastos, «Olhó Pacheco! Sacana Libertino Escritor», *O Inimigo*, 8 de Abril de 1994, pp. A-D (destacável).

elementos do meio contribuíram para activar num período em que o meio, apesar de estar então minimamente estruturado e organizado, não era, para utilizarmos o conceito de Bourdieu, «autónomo», sendo antes atravessado por uma dialéctica interna de legitimidades onde os critérios literários se misturavam com as posições ideológicas. Mas que continuavam a servir, em última instância, a luta pelo poder simbólico ou cultural, obrigando os intelectuais a definirem-se uns em relação aos outros, ou uns contra os outros.

Mas será que o encerramento da SPE contribuiu efectivamente para pacificar a relação entre os escritores da oposição, unindo-os num mesmo objectivo, o derrube do regime? Será, como Pacheco vaticinava anos antes, que com o surgimento de «um motivo de acção a sério, o que pode acontecer quando menos se espera, e veremos os campos definirem-se»? Será que então, «e só então, nos tomaremos da responsabilidade alegremente aceite, de conquistar uma nova zona de convivência – que nada terá já de comum com a discreta resignada hipocrisia [...]»?<sup>1670</sup>

## 6.2. Clãs, capelas e igrejinhas

Se continuarmos a analisar os discursos depois da extinção da SPE, verificamos que os actores do meio, de um modo geral, continuavam a caracterizar a vida literária como dividida em clãs, capelas, etc. Na *Seara Nova*, em Junho de 1967, sobre um livro de Jorge de Sena, *Novas Andanças do Demónio*, José Saramago denunciava a crítica profissional como «sectária» e «interessada», o que lhe permitia, segundo ele, pôr-se «fora do ofício, da seita e da conveniência».<sup>1671</sup> A correspondência do próprio Jorge de Sena, relativa a essa segunda metade da década de 1960, abunda nos ataques às «várias camarilhas» e na revelação de que «todos os medíocres são louvados e “ensaiados”». Carteando-se com Eduardo Lourenço, perguntava: «como quer V. que se saiba da existência e do valor de obras que não são anunciadas nem comentadas? Acaso não é V. um universitário para saber que o valor das pessoas, tristemente, se mede pela bibliografia que suscitam?». Não seria esse o caso dele, porque «nunca descí a procurar convívios de ninguém, nem os comprei com críticas ou adulações». Finalmente: «Alguém se lembrou dos 30 anos de minha vida literária, dos 25 anos do meu primeiro

---

<sup>1670</sup> Luiz Pacheco, *Convivência e Polémica*, Lisboa, Contraponto (folha volante, mimeografada), 1959 (incluída em *Textos de Circunstância*, pp. 9-19 e *Figuras, Figurantes e Figurões*, pp. 13-19).

<sup>1671</sup> José Saramago, «*Novas Andanças do Demónio*, por Jorge de Sena», *Seara Nova*, nº 1460, Junho de 1967, p. 181.

livro? Não: porque não sou prostituta, nem pederasta público, nem chefe comunista, nem director de editorial, nem seareiro, nem vértice, nem o diabo.»<sup>1672</sup>

Na sua resposta, Lourenço confirmava que «são os mesmos que se ocupam dos mesmos», para depois se colocar, também ele, de fora dos jogos de interesses: «Eu nunca pertenci a grupos ou *cotteries* literárias (a que título?), mas não desconheço a azáfama que reina nesses meios para impor este, silenciar o outro, assassinar um terceiro, etc.»<sup>1673</sup> Em 1969, referindo-se à despedida pública de João Palma-Ferreira como crítico literário, onde este falava em «seitas especializadas em transformar medíocres em génios», Natália Correia dizia:

O nosso meio literário é um pequeno feudo de meia dúzia de barões que preferem apodrecer no trono da sua glória sem contestação do que sofrerem os safanões que empurram os ídolos para o caminho da relatividade dos valores onde se forma uma cultura viva. [...] Refiro-me à despedida pública que João Palma-Ferreira fez da sua actividade de crítico literário, alegando razões que fariam corar a crítica se algum pudor ela tivesse. [...] O nosso meio literário enferma de um «gangsterismo» que protege os que pagam o imposto da chapelada ao crítico e anula os que estão empenhados em servir a cultura da única forma que ela deve ser servida, isto é, com independência e supina indiferença por um aparelho crítico que deve tomar o contorno da criação literária e não moldá-la à unilateralidade dos seus critérios e das suas paixões. É por isso mesmo que, embora nos seja compreensível a náusea que leva João Palma-Ferreira a afastar-se de uma actividade que considera degradada, não aceitamos a sua renúncia.<sup>1674</sup>

Vergílio Ferreira, no livro *Um escritor apresenta-se*, afirmava que

para quem como eu vem da província, há um aspecto cómico e doloroso que chama logo à atenção e que agrava tal problema: os clãs literários com a sua intriga, a sua maledicência e até a sua carbonária privativa. Imagine-se o resultado quando uma destas sociedades secretas sobe ao comando de uma editorial. [...] Porque entra aí em função o «grupo» ou a «capela». São eles que manobram o ócio dos cafés ou livrarias a opinião a aprovar sobre um livro, a inspiram a alguns críticos que do «grupo» têm mandato [...]. O que visam é apenas a defesa mútua dos seus elementos ou afins e o paralelo ataque dos «estranhos». [...] Pertencer a um «grupo» representa, pois, uma apreciável comodidade. Ele nos defenderá na nossa ausência, zelará pelos nossos interesses, demonstrará, na cavaqueira, na palestra ou no artigo de jornal, a excelência da nossa obra, encarregar-se-á de liquidar as obras concorrentes, desautorizá-las-á perante o público, se o público se inclinar para elas; ridicularizá-la-á, dizendo-as medíocres, combatê-las-á, dizendo-as reacconárias [...]. Num meio restrito, mesquinho, provinciano como é o nosso, toda esta estratégia é necessariamente eficaz.<sup>1675</sup>

<sup>1672</sup> Jorge de Sena, carta enviada dos EUA, datada de 8 de Junho de 1967, incluída em *Correspondência: Eduardo Lourenço/Jorge de Sena* (organização e notas de Mécia de Sena), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991, p. 44.

<sup>1673</sup> Eduardo Lourenço, carta enviada de Nice, datada de 14 de Junho de 1967, incluída em *idem*, pp. 49, 50.

<sup>1674</sup> Natália Correia, «João Palma-Ferreira e os barões das letras», *Notícia*, 5 de Julho de 1969, p. 77.

<sup>1675</sup> Vergílio Ferreira, *Um escritor apresenta-se*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, pp. 86-88.

Portanto, a visão de Luiz Pacheco sobre o meio era tudo menos uma invenção individual, não era coisa de um indivíduo isolado – era antes um produto puro e duro do meio literário –, nem era algo que estivesse submetido a uma censura social, pois falava-se do tema abertamente. Se recuarmos um pouco mais, verificamos até que este tema era recorrente, formava uma espécie de tradição literária que se repetia com grande frequência, tão numerosos eram os textos e as acusações que incidiam nas fórmulas críticas do «elogio mútuo» e das «capelas». De facto, as imagens da criação literária como uma conquista difícil face aos constrangimentos exteriores (ou seja, face à «corrupção» do meio) são antigas entre os escritores. Sobre as práticas literárias no século XIX, Maria de Lourdes Lima dos Santos refere a frequência da expressão «sociedades de elogio mútuo» e explica que

O facto da actividade literária e do exercício da crítica serem, quase sempre, cumulativamente praticados, contribuiria para alimentar uma crítica de camarilha cujos elementos reciprocamente se protegiam, fechando-se a ver qualquer coisa «de notável ou sequer de esperançoso, além dos horizontes desse mundo criado pelos hábitos de conveniência ou pelos laços de amizade», como escrevia Andrade Ferreira (jornalista que muito se ocupou com a crítica literária e artística nos meados de Oitocentos), acrescentando, a propósito, uma observação de Scribe: «Nous sommes une douzaine d'amis intimes, qui nos portons, qui nous soutenons, qui nous admirons, une société par admiration mutuelle.»<sup>1676</sup>

Alexandre Herculano, por exemplo, aconselhava os jovens poetas a calarem-se, porque o meio literário era um «prostíbulo»: «Olha, que *eles* não te ouçam! Se o teu hino reboar por essas torpes alcovas, sabe que pouco tardará a hora de te prostituíres.»<sup>1677</sup> Na sua «Carta a Bulhão Pato», Herculano atacava aqueles que vendiam «a sua integridade moral ao demónio da corrupção», «os protegidos e dependentes» dos poderosos, que faziam com que os independentes fossem uma espécie de «leprosos» e de «empestados», «pela mesma razão porque na república dos loucos todos fugiam com medo das loucuras do sisudo».<sup>1678</sup> E ele, Herculano, porque era «o homem menos cumprimentadeiro de Portugal»,<sup>1679</sup> porque na sua «probidade literária» tinha o hábito

---

<sup>1676</sup> Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença, 1985, p. 150. A citação de J. M. Andrade Ferreira foi retirada de *Literatura, Música e Belas Artes* (1871), compilação de artigos anteriormente publicados em jornais e revistas, em particular na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*.

<sup>1677</sup> Alexandre Herculano, «Futuro literário de Portugal e do Brasil. Por ocasião da leitura dos *Primeiros Cantos*, poesias do Sr. A. Gonçalves Dias» (texto publicado em 9 de Dezembro de 1847), em *Opúsculos*, vol. V, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Porto, Presença, 1982, p. 200.

<sup>1678</sup> Alexandre Herculano, «Carta a Bulhão Pato sobre o Poema *Paqueta*», em *Opúsculos...*, vol. V, p. 208.

<sup>1679</sup> *Idem*, «Carta a Soares de Passos sobre as *Poesias*, datada de 5 de Agosto de 1856», p. 211.

«de medir as palavras pela consciência, e não pela conveniência», via-se sujeito a «mais de um martírio, e está na natureza humana aferrarmo-nos cada vez mais à religião de que fomos mártires».<sup>1680</sup>

Na realidade, quando lemos muitos dos autores do século XIX confrontamo-nos frequentemente com este tipo de discurso. A. P. Lopes de Mendonça fala de «miseráveis coteries», Luciano Cordeiro condena a «mútua adoração» na crítica, as «popularidades de compadrio», Camilo conta que entre os escritores do Norte se propagara a ideia de que os escritores de Lisboa se tinham «acamaradado, e estatuído que uns aos outros se elogiariam de modo que, fora do seu círculo, nenhum talento pudesse vingar e nenhuma imprensa desse notícia dele ao mundo», Moniz Barreto relata o cómodo que era «envolver toda a gente no incenso do mesmo louvor convencional e finalmente como a confraria do elogio-mútuo não se extinguiu com Castilho e desfila ainda sob os nossos olhos embrulhada na parda opa da banalidade».<sup>1681</sup> O mesmo Castilho que, atacando os «compadrios», dizia igualmente, anos antes, que «Se conheceis os redactores ou os amigos dos redactores, imprimirão o elogio, que lhes houverdes ditado, ou que vós mesmos houverdes escrito, do vosso livro, embora vazio de todo o género de merecimento», pelo contrário, «Se vos aborrecem, ou se não sois da sua *cor política*, ainda que óptimo seja, enterrar-vos-ão à nascença, e sem baptismo. Se lhes sois desconhecido ou indiferente, por melhor ou pior que hajais escrito, passareis tão sem castigo nem prémio, como se nada houvésseis feito.» No final, seguindo o exemplo de Herculano, colocava-se de fora: «Há excepções nobres; mas tão raras são, que não contrastam a generalidade; [...] Graças a Deus, que somos nós dessas raríssimas excepções. Se este louvor nos damos aqui, é só por estarmos em terra e em tempo em que se tornou indispensável, para qualquer haver justiça na república das letras, o fazê-la a si próprio, por suas mãos, e inteira.»<sup>1682</sup>

Este tipo de discurso ficou muito patente na polémica «Bom senso e bom gosto» (1865-1866), onde Antero de Quental verberou em Castilho a submissão às literaturas

---

<sup>1680</sup> *Idem*, «Carta a Carlos Lopes (Pedro Ivo) sobre os *Contos*, datada de 14 de Novembro de 1873», p. 223.

<sup>1681</sup> A. P. Lopes de Mendonça, *Ensaio de Crítica e Literatura*, Lisboa, Tipografia da Revolução de Setembro, 1849, p. 26; Luciano Cordeiro, *Livro de Crítica. Arte e Litteratura Portuguesa d'Hoje (1868-1869)*, Porto, Typographia Lusitana, 1869, pp. 12, 13; Camilo, *Esboços de Apresiações Literárias*, 1865, p. 179; Moniz Barreto, «Um ano de Crónica por Manuel da Silva Gaio», em *Estudos Dispersos* (colectânea, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves), Lisboa, Portugália Editora, 1963, p. 109.

<sup>1682</sup> A. F. Castilho, «Prólogo à tradução do *Judeu Errante* de Süe por Adriano e José Castilho» (Julho de 1844) em *Vivos e Mortos – Apresiações Morais, Literárias e Artísticas*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, ed. 1904, vol. VI, pp. 89-90.

oficiais e aos interesses do poder, bem como a sua aplicação do princípio da reciprocidade no que tocava a favores. Ao contrário dele, Antero, despreocupado de «fama literária», com «a liberdade absoluta que a minha posição independentíssima de homem sem pretensões literárias me dá para julgar desassombradamente, com justiça, com frieza, com boa fé» e como «não pretendo lugar algum, mesmo ínfimo, na brilhante falange das reputações contemporâneas», ao contrário dele, dizíamos, a maioria dos escritores andava «de capela em capela», perdendo o tempo em cortesias, genuflexões, reverências, lisonjeando «os grandes», os «vizires académicos», os «grão-mestres oficiais», o «grémio estreito de suas igrejas, para não dizer capelas e oratórios», «as literaturas oficiais, governamentais, subsidiadas, pensionadas, rendosas, para quem o pensamento é um ínfimo meio e não um fim grande e exclusivo». Quem não se submetesse a esse sistema, aos «corrilhos do elogio mútuo», às «conesias literárias», às «prebendas», à «atmosfera corrupta» e «esterilizadora», aqueles que respeitavam a «imensa missão do escritor», que encaravam a escrita como «um sacerdócio, um ofício público e religioso de guarda incorruptível das ideias, dos sentimentos, dos costumes, das obras e das palavras» e que defendia a «liberdade de jugos impostos, de mestres, de autoridades», esses «Morrem; mas morrem nobres e puros. Tudo isto porque foram independentes. Não pertenceram a corrilhos: não elogiaram ninguém para que os elogiassem a eles; não incensaram os *fetiches* dos ridículos pagodes literários. Foram simples».<sup>1683</sup>

O século XX não foi exceção, meras variações sobre o mesmo tema e a mesma matriz de percepção. Não deixa aliás de ser surpreendente a forma obstinada como os escritores redescobrem e reiteram o mesmo tema: Fernando Pessoa chamou a atenção para as «várias *coteries* (meras e reles *coteries*) que nos fazem uma guerra esquerda e assolapada», Boavida Portugal apelou à necessidade de acabar «as sociedades de elogio mútuo. Quem não tem muitos amigos também tem direito a fazer-se ler», Joel Serão, no lançamento de *Horizonte*, atacou «a confraria do Elogio-Mútuo», João Gaspar Simões, caracterizando a época em que a revista *Presença* surgira, lembrou o «compadrio de capela», «alargando-se esse círculo de mútuo elogio e recíproca defesa à vasta classe dos jornalistas, para além, mesmo, dos credos ou ideais, dominava os destinos da nossa

---

<sup>1683</sup> Antero de Quental, «Bom senso e bom gosto», em Alexandre Cabral, *Polémicas de Camilo*, vol. IV, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, pp. 126-138.

república das letras». <sup>1684</sup> Discursos muito pouco originais, por um lado, que exprimem tomadas de posição comuns a muitos outros escritores de gerações diferentes, ocupando posições diferentes e com outras origens sociais, o que, por outro lado, nos indica a persistência de certas tradições.

Há assim um processo mais vasto e mais antigo, de longa duração, cuja enorme homogeneidade nos permite falar da existência de um padrão. Ora, as declarações de Pacheco criticando o meio, bem como a sua afirmação de independência em relação a ele devem ser inseridas nesse contexto discursivo. Sem se conhecer esta estrutura de comunicação, ou estes recursos retóricos rituais, que contextualizam as tomadas de posição de Pacheco, não se consegue perceber que o seu discurso, na verdade, não ameaça a identidade do grupo, porque os valores que ele defende não transgridem os valores do grupo, são pelo contrário reconhecidos pelo colectivo. Quando assim é, já dizia Deleuze, «a divergência deixa de ser um princípio de exclusão, a disjunção deixa de ser um meio de separação». <sup>1685</sup> A verdade é que Pacheco interpreta o grupo segundo os códigos do próprio grupo ou, se quisermos, brincando um pouco com os conceitos, dir-se-ia que, nesta questão, ele era um «heterodoxo» que defendia a «ortodoxia».

Ao contrário do que se poderia pensar, a decifração do sistema que determina arbitrariamente as hierarquias não anula essa determinação, precisamente porque se verifica uma unidade ao nível das representações, porque a denúncia está na base do próprio meio, é um padrão interpretativo comum no meio, faz parte da sua essência, é aquilo que se poderia chamar «um modo social de viver a literatura». Esta contextualização discursiva ajuda-nos, também, a relativizar o perigo, tão frequente na abordagem biográfica, de considerar a visão individual como algo excepcional. Por exemplo, em Pacheco a tendência seria para acentuar a perspectiva da ruptura e do conflito. No entanto, conhecendo este discurso dominante no meio garantimos um certo equilíbrio e contrabalançamos essa perspectiva, daí a importância de dominar, de alguma maneira, o que gira à volta do escritor, ou seja, o meio literário.

Esta visão do meio sobre o meio não desapareceu depois do 25 de Abril, continuou a estar na base do desenvolvimento de reivindicações e de lutas específicas,

---

<sup>1684</sup> Fernando Pessoa, «A Álvaro Pinto» (Lisboa, carta de 7 de Março de 1913), Obras de Fernando Pessoa, volume II, Prosa I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, p. 139; Boavida Portugal, *Inquérito à Vida Literária Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1915, p. 52; Joel Serrão, «Editorial», *Horizonte*, nº 1, 20 de Fevereiro de 1942, p. 1; João Gaspar Simões, *História do Movimento da Presença*, Coimbra, 1958, pp. 33-35.

<sup>1685</sup> Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005.

não deixando de ser curioso constatar como tudo continuou a ser a mesma coisa, como se não houvesse evolução. Efectivamente, este discurso aparece em quase todas as épocas, desde pelo menos o século XIX, de tal forma que não podemos dizer que não se trata de uma questão conjuntural mas sim identitária, que não é uma moda intelectual, antes um gesto cultural que faz parte do sistema argumental estabelecido. Neste sentido, não pode ser entendido sem esta visão negativa de si próprio. Esta identidade ou representação que o meio faz de si próprio relativiza as histórias assentes apenas numa lógica de oposições entre movimentos ou correntes literárias, já que nos permite sublinhar os pontos de continuidade.

No I Congresso de Escritores Portugueses (1975), a tónica de muitas das comunicações aí proferidas prova o sucesso deste discurso e a sua aceitação generalizada. Lucinda Araújo denunciava «os grupos, grupinhos e grupelhos que comandam o “jogo” literário em Portugal» e afirmava que, para publicar livros, era

preciso pertencer a um dos tais grupos, grupinhos ou grupelhos onde o respectivo pontífice decreta quais as únicas possíveis «regras literárias» a seguir. Ou é preciso rastejar junto dum editor que, as mais das vezes, percebe de tudo menos de livros;

Natália Nunes, na comunicação intitulada «O Escritor, da Ditadura à Revolução», afirmava que

o tempo dos panegíricos por assinatura, em alguns jornais, do elogio mútuo, da criação de uma mitologia de pequenos monstros sagrados da literatura à escala nacional, ou lisboeta *tout court*, com o concomitante silenciar dos rivais na arte ou na política ou o pequeno favorzinho de uma notícia seca na secção do *vient de paraître*.<sup>1686</sup>

Em 1979, numa entrevista, António Lobo Antunes explicava:

A sensação que eu tenho, porque vejo de fora, a vida intelectual em Portugal é uma espécie de coutada fechada, é uma espécie de pequena família, cheia de ódios, ressentimentos e talvez também haja algum amor, um pequeno círculo de pessoas que se conhecem todas, que se lêem só umas às outras e que, como todas as famílias, se tendem a defender dos estranhos, que têm os seus bonzos, os seus ídolos, os seus demónios e toda uma pequena mitologia à portuguesa. Era pois uma tentativa de romper com esse universo fechado, que me parece ser o mundo cultural português e as suas eternas referências, sempre as mesmas.<sup>1687</sup>

---

<sup>1686</sup> I Congresso dos Escritores Portugueses, 1975 (comunicações dactilografadas, arquivo pessoal).

<sup>1687</sup> Entrevista de Rodrigues da Silva a António Lobo Antunes, *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 25 de Outubro de 1979, p. VII.



Em 1982, no II Congresso dos Escritores,<sup>1688</sup> ou um ano depois, no inquérito que a APE realizou na sua revista às relações entre autores e crítica, esse discurso é utilizado de forma quase mecânica por todos, independentemente de se tratar de escritores ou críticos com maior ou menor reconhecimento. João Aguiar denunciava a tendência da crítica «para, sistematicamente, promover os amigos e ignorar ou destruir “os outros”»; António Arnaut o «espírito de capela que domina a maior parte dos críticos encartados» e «quem não conhece os críticos, ou não emparceira com eles nas manifestações mundanas, é esquecido ou menosprezado»; Amadeu Baptista revoltava-se contra a «pouca vergonha e o cinismo» da «cáfila», da «teia de influência», dos «critérios mais que discutíveis com que meia dúzia de nomes se tem vindo a alcandorar aos lugares cimeiros de certo *establishment* das letras»; António Cabral, irónico, referia-se à «crítica e/ou recensão» que privilegiava «certa “sociedade” ou certa “família”»; Carlos Vale Ferraz, as «capelinhas existentes»; José do Carmo Francisco revelava que «Há núcleos ligados a interesses (universitários, homossexuais, políticos) que funcionam no instinto da defesa desses mesmos interesses» e atacava o «comércio imoral entre as posições pessoais e a actividade crítica»; Egito Gonçalves, afirmava que o crítico dá «normalmente preferência à obra de um autor “consagrado” ou de um seu amigo. O crítico tem tendência a sê-lo de um grupo, raramente saindo para fora dele»; José Carlos Gonzalez insurgia-se contra a crítica «louvaminhante» e dizia que a «reconstituição de igrejas e capelinhas, os modismos à Gomes-de-Sá, dão quase vómitos»; para Fernando Grade, a crítica «vive de pacóvios ajustes de contas» e «mostra-se, por norma, uma actividade deveras “racista”. Sempre houve capelinhas e grupelhos de pressão... e seitas de amigalhaços. É da massa do sangue humano a malta ser parcial. A crítica constitui uma actividade onde muito se descobre, a olho nu, a troca de favores. Disseste bem de mim... vou já dizer bem de ti!»; José Jorge Letria, por sua vez, revelava que «O sector da crítica, sobretudo nos jornais mais influentes, está profundamente marcada por “lobbies”»; Albano Martins considerava que «a principal fraqueza é a política de capela instalada em certos órgãos de informação e de cultura, a qual política, ao mesmo tempo que investe as suas energias na divulgação dos produtos domésticos e/ou paroquiais, relega muitas vezes para o limbo obras e autores de inegável importância ou qualidade. E é assim que, muitas vezes também, assistimos à promoção de livros e autores reconhecidamente medíocres, que ninguém tem a coragem de publicamente denunciar

---

<sup>1688</sup> AAVV, *II Congresso dos Escritores Portugueses (Discursos, comunicações, debates, moções, saudações)*, Lisboa, APE/Dom Quixote, 1982.

como tais».<sup>1689</sup> Esta tradição do mei é provavelmente uma das razões que explica como é que estes actores, com posições sociais diferentes e condições objectivas de produção desiguais e hierarquizadas têm a mesma concepção do meio literário.

Esta visão das «capelas» e «igrejinhas» era quase sempre contrabalançada, implícita ou explicitamente, com uma auto-imagem de independência ou de distanciamento em relação a esse estado geral de «corrupção», como se a criação literária de cada um fosse uma luta solitária contra o *status quo*. Jorge de Sena, que em tantos dos seus textos costumava denunciar violentamente os «compadrios», os «mandarins» e a corrida «às consagrações, ao aplauso, ao elogio» – «A vida cultural não é feita de justiça, ou de verdade, ou de honestidade. É feita, antes de mais, de segurança. E a segurança autêntica é sermos reconhecidos mutuamente como génios, e termos de onde o dizer, sem riscos absolutamente torpes de sermos desmentidos. E ainda termos quem de nós o diga repetidamente, reduzindo por todos os meios ao silêncio quem só por existir nos faça sombra» – afirmava que, «infelizmente», não pertencia «a qualquer núcleo propagador de cultura, e sem assento habitual em nenhuma cátedra nem em nenhum café»;<sup>1690</sup> Fernando Grade dizia que «não tenho qualquer poder mundanal; os outros escritores estabelecidos não necessitam dos meus favores; não sou andarilho a pagar jantaradas, nem utilizo qualquer salão»; Alberto Rebordão Navarro: «Como não cultivo relações interessadas, não me integro em determinados grupos, não sou badalado em jornais e folhas literárias»; Manuel Alegre, entrevistado, declarava que «Literariamente, tenho pouco a ver com os poetas da minha geração porque sempre estive longe de capelinhas; andei pelo exílio, a cadeia, fiz a guerra, e acho que tive uma aventura literária extremamente solitária.»<sup>1691</sup>

O fenómeno da clientela e do jogo de interesses era banal na vida social literária dos séculos XVII-XVIII e quase todos os escritores tentavam tirar partido dele.<sup>1692</sup> O que mudou, sobretudo, foi o discurso tido como legítimo no meio, resultado da progressiva imposição de um novo modelo de escritor, de que o maldito foi uma das suas máximas expressões. Como explica Bernard Lahire, uma coisa é a prática de uma actividade, outra as práticas identitárias colectivas. Estas últimas servem acima de tudo

---

<sup>1689</sup> Citações retiradas do inquérito «Os autores face à crítica», *O Escritor*, nº 1, Março de 1983, pp. 83-142.

<sup>1690</sup> Jorge de Sena, *O Reino da Estupidez – I*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 76.

<sup>1691</sup> Entrevista de Clara Ferreira Alves, «Manuel Alegre: “Sou um escritor com biografia a mais”», *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 21 de Junho de 1983, p. 16.

<sup>1692</sup> Alain Viala, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

para criar e manter a ilusão de comunidade, mais do que para orientar efectivamente as práticas concretas.<sup>1693</sup> Por isso, não podemos levar esse discurso à letra, caso contrário não seremos capazes perceber o seu verdadeiro contexto de pertinência e a sua verdadeira função. Colocar-se fora do meio ou das regiões nele dominantes é uma forma de estabelecer uma distância estando ao mesmo tempo dentro e fora. Dentro porque se trata de agentes activos no meio, fora porque, no discurso, reproduzem uma das ideias necessárias para entrar – mesmo que superficialmente – no regime de singularidade. O estar distante embora dentro é um dos apanágios daquilo que caracteriza o bom observador, segundo Norbert Elias: essa mistura de distância e comprometimento permite uma maior objectividade, oferece uma maior liberdade (porque menos condicionado) na análise das relações e das situações.<sup>1694</sup> É essa posição de imparcialidade e essa imagem positiva que cada um reclama para si: apresentando-se como livre dos entraves dos interesses, dando a entender que não é um escritor de poder mas de saber, que não procura a distinção mas a satisfação do dever cumprido em nome do valor mais elevado da literatura, ele atribui-se o direito de posar como denunciador, como um indivíduo simples que diz a verdade sem artifícios e que revela aquilo que os outros tentam esconder do público.

Mesmo sem verificarmos as condições objectivas de escrita dos nomes citados; mesmo sabendo que as declarações são sempre discutíveis, já que colocam inevitavelmente o problema de saber se estão conforme o desempenho efectivo da sua actividade; mesmo sabendo que não devemos dissociar, em absoluto, os factores dependentes da estrutura social daqueles dependentes da estrutura mental; mesmo tendo em conta que, tratando-se da descrição do meio que os actores têm na mente, este desejo de saber se as afirmações são verídicas converte-se numa questão irrelevante, já que o factor mais importante, neste caso, é que a visão se repete com suficiente frequência, servindo por isso de teste de validade e garantindo a conclusão de que representa uma imagem típica; mesmo assim, não resistimos a afirmar que tem de existir necessariamente alguma diferença ou contradição entre os discursos e as práticas.<sup>1695</sup> Ou, pelo menos, entre os valores de singularidade transportados por esses testemunhos e

---

<sup>1693</sup> Bernard Lahire, *L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2007.

<sup>1694</sup> Norbert Elias, *Envolvimento e Distanciamento*, Lisboa, Dom Quixote, 1997.

<sup>1695</sup> Ao constatarmos essa diferença entre as práticas profissionais e os discursos (ou, se quisermos, as práticas identitárias) estamos a apontar, tão-somente, para a existência de uma dupla realidade (consciente ou inconsciente dependendo dos casos) na vida dos actores, o que é muito diferente de dizer que existe uma ruptura radical e irredutível entre aquilo que se faz e aquilo que se diz que se faz.

a sua natureza objectivamente estereotipada, entre o conteúdo dessas representações e o simples efeito da sua multiplicação.

O consenso é tal (não significando isso, porém, que esse consenso se verifique a todos os níveis), a crítica à corrupção do meio é tão frequentemente reafirmada, que tem por força de haver uma fractura entre a ordem do dizer e a ordem do fazer. O que não é nada assim de tão bizarro, pois um indivíduo pode perfeitamente ter incorporado disposições mentais que não foram assimiladas pelas disposições para agir. Há crenças ou convicções que não têm uma tradução na prática. O que quer dizer, também, que nem sempre as crenças podem ser encaradas como disposições para agir, caso contrário, como diz Lahire, seríamos incapazes de compreender fenómenos como a «ilusão», a «frustração» ou a «má consciência», que derivam justamente desse desfasamento entre as disposições para pensar e as disposições para agir, no sentido de possibilidades reais de acção, não tanto para o denunciar mas tentando perceber o seu funcionamento no mundo social.<sup>1696</sup> Situações como essas tornam-se ainda mais frequentes devido ao efeito socializador da comunicação social, a partir da qual interiorizamos modelos de comportamento sem empreendermos os actos que nos aproximariam desses ideais, sem dispormos das condições disposicionais favoráveis à sua objectivação ou concretização, limitando-se a ser actualizadas verbalmente, na conversa, no discurso, das declarações.

Esta acumulação de testemunhos onde os escritores, ao mesmo tempo que denunciam a «corrupção» do meio, se colocam fora dele, cria um fenómeno de saturação onde, em termos discursivos, as margens que desafiam os centros estão em todas as partes e em que o centro deixa de existir ou, o que vai dar no mesmo, em que o centro está em todas as partes, deixando as margens de existir (ou onde só existem aquelas que não têm qualquer acesso ao discurso, o que num meio como o literário é o mesmo que não existir). Dito de outro modo, cria uma situação em que já não há centro nem periferia, em que, tornando-se difícil localizar o centro e a periferia, tudo é centro e tudo é periferia, ou então, quanto mais marginal, mais central. Questão muito semelhante à colocada por Héctor Libertella, escritor argentino, que dizia: «Se a Argentina é um país periférico no mundo, o seu escritor mais periférico será então centralmente argentino. Portanto, o velho esquema polar do central e do marginal, que alimentava uma distância entre os dois, desvanece-se por uma espécie de esmagamento recíproco, de interpenetração, um no outro, dos dois pólos. Essa implosão de sentido

---

<sup>1696</sup> Bernard Lahire, «Patrimónios individuais de disposições...», p. 17.

reconduz-nos necessariamente ao ponto de partida: trata-se de um discurso virtual, que não passa de uma simulação em que todos fingem acreditar em algo, porque é a sua essência ou identidade como escritores que está aí em jogo. Existindo numa espécie de campo vazio onde reina um amplo acordo, esta cenografia do drama da «corrupção» do meio confere à dimensão identitária a sua imprescindível retórica, no sentido em que, para além de actuar como um meio de persuasão e de desempenhar um papel argumentativo, funciona como um instrumento espiritual que tem que ver, sobretudo, com as aspirações. Não será que esta auto-representação dos escritores como fora do meio corresponde aquele «não-lugar (*u-topos*), uma utopia que, curiosamente, lhe serve de fundamento»?<sup>1697</sup> Se alguma coisa esta análise demonstra é que estamos perante um fenómeno cuja complexidade não pode ser reduzida a causalidades lineares.

Bem vistas as coisas, todas as imagens, mesmo ou especialmente as mais sagradas e fundamentais, têm um carácter simulado, ficcional, ideal. Nietzsche, em *Para Além do Bem e do Mal*, dizia que os juízos mais falsos (entre os quais os juízos sintéticos *a priori*) são os mais imprescindíveis para nós, que o ser humano não conseguiria viver se não admitisse as ficções lógicas, se não olhasse para a realidade também com as medidas do mundo puramente inventado, se não falseasse permanentemente o mundo, que renunciar aos juízos falsos é renunciar à vida em sociedade, é negar a vida social. Devemos admitir, pois, que o falso ou ilusório é uma das condições, entre outras, da vida em sociedade. E que aos valores não se pode exigir que tenham uma relação com as realidades significadas, que exista um vínculo material entre uns e outras. Na verdade, o sentido que se lhes atribui é essencial, a sua aceitação como verdadeiros não deve ser confundida (como em Durkheim) com a sua verdade.

Ao descreverem o meio literário, e apesar de o fazerem quase sempre de forma abstracta, os actores estão a explicar o ambiente em que vivem, onde a concorrência individual conduz a uma maximização das diferenças e impõe, como regra implícita, a conquista do estatuto de «grande singular». Criticar o colectivo e opor-se a ele serve, do ponto de vista do meio, esse objectivo. Para a análise sociológica, porém, o efeito é precisamente o oposto, pois em vez de separar, unifica, em vez de singularizar, torna homogéneo. Com isto não pretendemos apagar a diversidade da crítica, já que apesar de semelhante na aparência (e na finalidade, que é, paradoxalmente, a integração no meio), ela esconde motivações internas diferentes, consoante esteja assente em posições

---

<sup>1697</sup> Karl. Mannheim, *Idéologie et utopie*, Paris, M. Rivière, 1956, p. 135.

dominantes ou dominadas. No caso destes últimos, que tendem a pôr em causa a justa distribuição dos bens materiais e simbólicos entre os escritores, a sua crítica pretende mostrar que a ordem existente no meio não permite a alguns dos seus membros realizar plenamente as suas potencialidades criativas e não lhes atribui o reconhecimento que merecem, o que explicará a sua situação desfavorecida (uma justificação que não pode fazer esquecer que alguns desses indivíduos defendem esses valores não porque acreditem que são verdadeiros, mas sim porque querem que sejam verdadeiros).

Para muitos actores do meio literário, em particular aqueles que faziam parte da sua rede de relações, Luiz Pacheco era quem melhor representava essa luta. Já no seu prefácio a *Crítica de Circunstância* Virgílio Martinho tinha apontado Pacheco como um exemplo, especialmente para os mais jovens. A leitura daquele livro, nesse sentido, ajudá-los-ia a saber «quem seguir e admirar. Bem precisam. Estão tão alinhados! Isto é, precisamos todos. O alinhamento geral não goza de muitas excepções».<sup>1698</sup> Por seu lado, Vítor Silva Tavares dizia que trabalhando num meio tão sujeito «à louvaminha», sempre tentara

sofrear a avançada dos «admiradores sistemáticos», a avalanche dos «autores-acima-de-toda-a-suspeita» (e de toda a crítica, que a existir é logo «malévola», «reaccionária», «de capelinha»), o sim senhor perante os favorzinhos que não custam nada e até podem render juros (exemplo: a publicação do poema que dá jeito à ocupação do espaço e favorece depois os contractos pessoais), o louvor conveniente (nunca se sabe o dia de amanhã...) aos mandarins desta real república que tanto detestam (dizem e escrevem) o mandarinato?», para terminar com um significativo «Valha-me S. Luiz Pacheco».<sup>1699</sup>

Também para Silva Tavares, Pacheco tinha «um curriculum literário e humano para nós, e a muitos títulos, exemplar».<sup>1700</sup>

Serafim Ferreira, afinando pelo mesmo diapasão, caracterizando a crítica como uma actividade de enaltecimento dos «compadres de uma mesma confraria», dava como exemplo contrário Luiz Pacheco, um dos poucos que denunciando esse estado de coisas não recebia, porém, «o eco necessário da sua forma de intervenção e de denúncia».<sup>1701</sup> Para Virgílio Martinho e Ernesto Sampaio, o papel que Pacheco desempenhava devia-se à situação política mas também cultural, esta última marcada pelo «oportunismo» e

---

<sup>1698</sup> Virgílio Martinho, prefácio a..., p. XIV.

<sup>1699</sup> Vítor Silva Tavares, «Da agressividade», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 27 de Maio de 1971, p. 2.

<sup>1700</sup> Vítor Silva Tavares, «Um certo Pacheco leviano», *Jornal do Fundão*, secção «Página 3», 21 de Fevereiro de 1971, p. 3.

<sup>1701</sup> Serafim Ferreira, resposta ao inquérito, «A crítica face aos autores», *O Escritor*, nº 1, Março de 1983, *O Escritor*, nº 1, Março de 1983, p. 122.

pelas «negociações, leviandades e estabilizações artificiais de muitas das suas figuras mais insistentes». E se o fazia isoladamente, isso não tinha nada que ver com a posição da «torre de marfim», apenas que essa era, então,

a única maneira activa de sanear um estado de coisas que se apresenta confuso e a maior parte das vezes sem limites racionais. Neste impasse, construção-destruição equivalem-se. O resultado é a autenticidade, a verdade despida, a base enfim da futura lei. Este franco-atirador da caneta, com algo de satânico e de irreprimível, pela sua implacabilidade, é-nos salutar.<sup>1702</sup>

Participantes indirectos nessa batalha contra as posições estabelecidas no meio, aproximados por essa comum postura de auto-marginalização, para eles Luiz Pacheco representava a oportunidade de projectarem mentalmente um espaço literário situado à margem do meio. O que lhe conferia um papel social importante: divulgando o nome de Pacheco, reforçavam as suas próprias convicções, sentiam talvez que formavam uma trincheira, logo uma comunidade. E criavam também, vimo-lo antes, um «segundo mercado», alternativo ao que dominava os jornais e as editoras, que lhes fora vedado.

Porque é que Pacheco, tendo um discurso basicamente parecido ao dos outros elementos do meio – também ele descreveu a ordem estabelecida como uma ordem assimétrica, oportunista e carente de justiça – foi eleito como o autêntico representante dessa posição independente, como o marginal puro? A diferença, segundo eles, é que a crítica de Pacheco, ao contrário da generalidade, concretizava os alvos, identificava os adversários, construindo com isso um universo social de relações objectivas por referências às quais se definiu e criou uma orientação oposta. Foi isso que defendeu Vítor Silva Tavares:

Na *Crítica de Circunstância*, o Pacheco atirava-se a alguns barões, bonzos, bem colocados já, o Urbano, o Mourão-Ferreira, o próprio Solnado, actor muito popular na altura e hoje... quer dizer, a coisa tinha um impacto de bitola maior, porque o punha, na verdade, como uma voz única e isolada na crítica em Portugal.<sup>1703</sup>

Mais a mais, estava assente numa experiência de vida difícil, marcada pela fome e pela perseguição, as quais, como já mostrámos, conferem uma maior credibilidade e legitimidade ao discurso.

Considerado maldito, concentrado no mesmo indivíduo esse universo imaginário da literatura, Pacheco foi acumulando, desde *Crítica de Circunstância*, diversos sinais

---

<sup>1702</sup> *Antologia do Humor Português*, selecção e notas de Virgílio Martinho e Ernesto Sampaio, Lisboa, Edições Afródite, Novembro de 1969, pp. 885-886.

<sup>1703</sup> Entrevista gravada com Vítor Silva Tavares, 13 de Agosto de 2001.

de reconhecimento, tanto a nível editorial como crítico ou ainda à boca pequena, como no revela esta sequência de três cartas de Eduardo Lourenço (que nunca escreveu sobre Pacheco) para Serafim Ferreira:

Ainda não recebi os livros do Marmelo e Silva e do Luís Pacheco, autores que muito prezo por motivos diferentes. [...] Quanto ao Luís Pacheco que conheci numa espécie de *qui proquo* absurdo, em Lisboa, ao mesmo tempo que o Cesariny, num intervalo de teatro, nunca mais tive contacto com ele. É um espírito originalíssimo, no que pensa e no que fomenta, original demais para a pachorrenta pátria que nos é mais comum... Em Portugal não há 3 pessoas tão «livres» como ele. O que eu pasmo é que ele não goze ainda de uma reputação literária como a do Cesariny, pois são espíritos de similar textura<sup>1704</sup>

Recebi o Luiz Pacheco e o Marmelo e Silva, mas hoje não lhe falarei neles como pedem. [...] Quanto aos *Textos Locais*, com a sua amiga referência e lúcidos parágrafos sobre o autor, só lhe direi que me entusiasmou a parcial leitura que já fiz. Li com verdadeiro assombro o «Teodolito», texto magnífico em todos os sentidos, de uma ciência de composição e de um modernismo impecáveis. O Luís Pacheco não é só alguém fora do comum, mas um verdadeiro e grande escritor.<sup>1705</sup>

E noutra ainda, em *post scriptum*:

Estou lendo o explosivo *Crítica de Circunstância*. Há páginas verdadeiramente admiráveis e inenarráveis. O comentário ao Urbano (deixando de fora qualquer agressividade) é um modelo do género. Já há muito não ria tanto. Não é agradável servir de ponto de mira ao Luís Pacheco, cuja verve é a mais destrutora que se possa conceber. Grande bicho.<sup>1706</sup>

Com a publicação de *O Libertino passeia em Braga*, Pacheco viu-se com direito a longo texto de Alexandre Pinheiro Torres, biógrafo de José Gomes Ferreira e o crítico neo-realista por excelência desde o início da década de 1960. Publicada no suplemento literário do *Diário de Lisboa* de 18 de Junho de 1970, foi visada previamente pela censura. No entanto, como Pinheiro Torres, que era então professor universitário em Cardiff, enviou uma carta onde protestava com veemência, ameaçando divulgar o caso nos jornais ingleses, a censura acabou por autorizar a publicação do texto sem quaisquer cortes. A partir da descrição da personagem-narrador de *O Libertino* – cujo aspecto físico deixava muito a desejar, sem um tostão no bolso, mal vestido, Pinheiro Torres considerava que aquele libertino estava «mais próximo de São Genet, canonizado por Jean-Paul Sartre». Esta afinidade baseava-se neste argumento: o libertino Pacheco era um «poeta maldito» que assumia a miséria como recusa do estabelecido, como uma

<sup>1704</sup> Carta de Eduardo Lourenço para Serafim Ferreira, Nice, 4 de Março de 1968 (inérita, dactilografada, arquivo da família de Luiz Pacheco).

<sup>1705</sup> Carta de Eduardo Lourenço para Serafim Ferreira, Nice, 13 de Março de 1968 (inérita, dactilografada, arquivo da família de Luiz Pacheco).

<sup>1706</sup> Carta de Eduardo Lourenço para Serafim Ferreira, Nice, 30 de Abril de 1968 (inérita, dactilografada, arquivo da família de Luiz Pacheco).



atitude de ruptura «com todas as formas organizadas de Resistência. Para ele só há uma forma de dignidade: é a de recusar *tudo*».<sup>1707</sup> Em conclusão, «*O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor* é, pela novidade da linguagem e pelo desassombro do depoimento, uma obra rigorosamente única da nossa moderna ficção».<sup>1708</sup>

Decorridos poucos meses, Pinheiro Torres voltava a escrever sobre Pacheco, uma crítica centrada agora em *Comunidade*, texto segundo ele que não anda longe do «primitivo Cristianismo teórico». De Pacheco, um «novo S. Francisco», «chega-nos então (e sob este prisma) a mais extraordinária defesa da família que lemos até hoje em português», como se o escritor quisesse dizer «que o surrealismo não precisava de ser tão extremo quando pretendeu destruir os seus laços».<sup>1709</sup> Espécie de reacção corporativa, Virgílio Martinho não quis deixar em claro a

preocupação profunda, de Alexandre Pinheiro Torres em empurrar o criticado para os braços da família. Já João Palma Ferreira tentou fazer o mesmo. Talvez seja um sentimento epidémico. Mas que pretenderá Alexandre Pinheiro Torres ao fazer de Cupido familiar? Provar triunfante que Luiz Pacheco tem coração de esposo e pai? Mas quem não tem? [...] O que de facto interessa agora são as ambiguidades que Alexandre Pinheiro Torres doutorou sobre surrealismo de cá e de lá [...], demonstrar em três colunas que os surrealistas são assim a modos de afadistados, vivendo na ideia fixa do ódio ao burguês, com o Freud sempre na manga e uma filosofia imanente para as faltas. E com um inimigo debaixo de olho: a tal familiazinha por que o «maldito» Pacheco se derrete.<sup>1710</sup>

Pacheco, pelo seu simbolismo, tornava-se alvo de disputa. Retomando a questão do «ódio» entre marxistas e surrealistas (apesar destes últimos também serem, à sua maneira, marxistas), Martinho rejeitava que Pacheco pudesse ser designado de «surrealista» *tout court* (para ele Pacheco era mais eclético, incluindo desde logo tinha uma formação «seareiro», apesar de «tresmalhada e mais rebarbativo»), como Pinheiro Torres fazia (a fotografia de Pacheco que ilustrava o artigo rezava assim: «Pacheco: o Papa é ele»; do surrealismo, entenda-se). E se o fazia era

porque pretende dar uma base à sua teoria sobre a tal familiazinha, tentando pôr em cheque o surrealista apanhado em flagrante delito de paixão por filhos e filhas, mães e pais, numa palavra, pela ordem familiar, pelo ideal cristão mais alevantado. Bem feito,

---

<sup>1707</sup> Alexandre Pinheiro Torres, «Luiz Pacheco ou o Burlador de Braga, *Magister Artium Eroticorum*», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 18 de Junho de 1970, p. 8.

<sup>1708</sup> *Idem*.

<sup>1709</sup> Alexandre Pinheiro Torres, «A *Comunidade* de Luiz Pacheco ou a Justificação da Família como Instituição Natural (melhor: uma parábola = pérola atirada aos porcos)», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 14 de Janeiro de 1971, pp. 7-8.

<sup>1710</sup> Virgílio Martinho, «Crónica & etc...», & etc..., n.º 24, 7 de Fevereiro de 1971, p. 2.

assim é que eles se apanham! No fundo, são todos uns reaccionários, isso é o que eles são!<sup>1711</sup>

### 6.3. Entre a rejeição e a aceitação do rótulo

De repente, Pacheco quis contrariar esse rótulo de «escritor maldito» publicando nessa mesma altura «O que é um escritor maldito?», que saiu em duas partes no *Diário de Lisboa*.<sup>1712</sup> Decidira escrever esse texto porque

nos últimos anos a esta parte e recentemente com mais insistência, calculo que por ternura de simpatia ou escárnio maldoso [...], ou sequer só parvoíce, tenho vindo a ser apodado à laia de pancadinhas nas costas ou cuspidela ofensiva de ESCRITOR MALDITO. Aqui há de certeza um equívoco (ou dois), uma saloiíce com que começo a engalinhlar, a ficar todo irritado (esfrangalhado).<sup>1713</sup>

Mais tarde, no seu diário, Pacheco desenvolveu esta explicação:

Quando rebati a idiotice do *escritor maldito* estava a atacar frontalmente (o visado era o Artur Ramos e a entrevista que deu ao jornal da RTP; a fama vinha muito detrás) um *modus vivendi* em que a maioria se deleitava: viver a melhor vidinha possível, considerando a Literatura não um acto de conhecimento e afirmação (desafio, contestação, intervenção, criação pura, total) mas uma *mercadoria* mais na sociedade de consumo. Uma mercadoria elevada, de alta condição, nobre, assim mais ou menos o que, na Era dos Descobrimentos, seriam as especiarias do Oriente longínquo: um condimento refinado. Não um jogo de vida ou de morte (connosco, com o Outro, com as palavras e as formas) – e era por aí que eu ia. Queria, tentava ir. Quase todos se deixavam levar pela ânsia da promoção social, económica, quando ela, a Literatura, deve ser ânsia (acho eu) o desejo da coerência, a unicidade. Uma forma de ser livre. Isto que, só no campo literário, leva a chatices (e passei por elas), na vida quotidiana, na luta pela sobrevivência própria (e se há família, pior) tem várias saídas. O segundo emprego (leia-se: primeiro, o substancial emprego), o mecenato. Em qualquer caso *um compromisso. Porque absolutos não há*.<sup>1714</sup>

O texto era pois uma resposta a todos aqueles que o consideram um «escritor maldito», servia para contrariar essa tendência que ia em crescendo. Assim, e depois de declarar não se incluir em tal irmandade, estabeleceu uma categorização das «vias da maldição» a partir de casos concretos de escritores portugueses (todos eles altamente consagrados), que se sucedem e desfilam, criando uma cadeia quase ininterrupta de «malditos» que abrange todas as épocas da literatura. Temos assim, por um lado, o estilo de vida e os comportamentos, normalmente com incidências sociais (por

---

<sup>1711</sup> *Idem*.

<sup>1712</sup> Luiz Pacheco, «O que é um escritor maldito?», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 11 Fevereiro de 1971, pp. 1-2; e 18 de Fevereiro de 1971, pp. 1-2 (incluído em: *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 13-23; *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 55-70; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 126-142).

<sup>1713</sup> Luiz Pacheco, «O que é um escritor maldito?», *Literatura Comestível...*, p. 13.

<sup>1714</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado 1971-1975*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, pp. 182-183.

exemplo: alcoolismo, dependência de drogas, boémia, etc.), que em alguns casos levam mesmo à prisão, ao exílio ou, pelos temas abordados na escrita, à censura e à proibição da circulação dos livros. Por outro lado, a trágica interrupção da obra, com o desaparecimento precoce do escritor por doença ou suicídio. Ouçamo-lo directamente:

Por comodidade de exposição, vou dividir os exemplos (repito: *apenas portugueses e mortos, e nada exaustivamente*) em dois grupos.

a) *como acabam*, a morte macaca que os findou, signo de confirmada maldição póstuma, voluntária ou involuntária morte e na maioria dos casos resultante (logicamente) de uma vida já em si atribulada;

b) *como passaram...* por este vale de lágrimas, mesmo que tivessem ao cabo morte calma e sacramentada.

Em a) interroguemo-nos se tal MALDIÇÃO, assim levianamente (quanto a mim) encarada pelos contemporâneos ou os pósteros, se poderá atribuir ao tiro na mioleira (Camilo, Antero, Manuel Laranjeira) ou ao veneno como viático (Mário de Sá-Carneiro) ou à fogueira como meio de transporte cómodo, expeditivo para o Além (António José da Silva, o Judeu); ao fim prematuro pela doença («quando tanto havia ainda a esperar do seu talento», lamentam as necrologias) e aí estão os tuberculozinhos (António Nobre, Cesário Verde, José Duro, António Maria Lisboa).

Na segunda alínea b) a noção é mais complexa, até porque o MALDITO (temos visto) pode arrepende-se a tempo, revirar a casaca, converter-se, deixar-se *recuperar* para o conteúdo geral. E como Deus não dorme, acaba na Academia. [...] Vejamos e por alto: a pedincha (Tolentino), a loucura ou a caquexia (Gomes Leal, Ângelo de Lima, Raúl Proença), o facto, feliz ou infeliz é com eles, de pertencerem, por má sina ou gosto, às chamadas minorias eróticas, por exemplo o homossexualismo (António Botto, Raúl Leal), ou a prática do alcoolismo em doses notórias de tintos e bagaceira – por solidão afectiva? Por desfasamento intelectual, cultural? sabe-se lá porquê, ao certo (caso do mestre do nosso século: Fernando Pessoa). E ainda: a boémia desgarrada, irreverente, aventureira (Camões, o Trinca-Fortes) ou um qualquer azar ou determinação consciente, coerente, que os levam a largas estadias na cadeia (D. Francisco Manuel de Melo, Bocage), ao exílio forçado (Filinto Elísio, o Cavaleiro de Oliveira, queimado este por cá, em efígie, estando em Londres; quando soube, riu-se e disse para a História: «*Nunca senti tanto frio como nesse dia*». Era um humorista... mas ria-se em Londres).<sup>1715</sup>

Os nomes da literatura portuguesa que segundo Pacheco integram a linhagem do escritor maldito pertencem, todos eles, à grande tradição literária do nosso país, fazem parte do cânone, pertencem, como diria Fernando Pessoa, ao «escol do escol» (*O Caso Mental Português*), a começar, desde logo, pelo próprio Camões. Uma espécie de procissão que parece evocar as séries de santos, profetas, anjos e monarcas que desfilam pelas paredes de várias igrejas medievais (no portal do mosteiro da Batalha, por exemplo). Para Luiz Pacheco, portanto, malditos foram quase todos os nossos maiores escritores, como se entre uma e outra qualidade houvesse uma relação de analogia.

<sup>1715</sup> Luiz Pacheco, «O que é um escritor maldito», *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, p. 14 e 15.

Deixando agora de lado o anacronismo que é projectar no passado, retrospectivamente, uma representação actual ou moderna, como o maldito ou a figura do artista romântico do século XIX – tendência muito frequente no meio literário –, o mais curioso neste exercício é que, ao justapor individualidades dispersas, Luiz Pacheco construiu como um tipo-ideal intuitivo de escritor maldito, que assenta, sobretudo, em razões vivenciais (e sociais) e não tanto literárias. E afirmava: «Não se julgue, longe disso!, que desejo invoquem o meu caso (NÃO SOU UM ESCRITOR MALDITO).»<sup>1716</sup>

Este exercício fazia todo o sentido: aderir ao rótulo seria negar o seu próprio conteúdo, aceitar a designação de maldito seria um contra-sentido. Trata-se de uma propriedade paradoxal do conceito: deve-se ser sem se deixar nomear. É que quanto mais singular for um autor, menos ele se pode permitir ficar sob qualquer qualificativo, ou deixar-se fechar em qualquer codificação fixa, demarcar, circunscrever, delimitar. Porque as classificações criam equivalências e afastam da condição de excepcional. Tendem a reduzir todos os outros aspectos da vida e da personalidade de uma pessoa a esse único traço, passa-se a falar dela como se sempre tivesse sido assim. Consequentemente, ela perde o controlo sobre a sua narrativa e o poder de a modelar, vendo limitada a sua capacidade de definir a história da sua vida com os seus próprios termos: fora de série é aquele cuja história não é simples nem fácil de contar pelos outros, o oposto justamente daquele que é fácil de etiquetar.

Ora, apesar de rotulado como maldito, uma das fórmulas que a crítica utilizava, paradoxalmente, na sua retórica da singularidade era a dificuldade de o definir: «não têm lugar de conveniência onde arrumar um artista que perdeu as estribeiras da mediania corrente»;<sup>1717</sup> «incatalogável e arredio de definições, de escolas e de outros esquemas»;<sup>1718</sup> «Escritor difícil de arrumar, à margem das correntes neo-realista e surrealista, abre uma nota muito própria».<sup>1719</sup> Neste caso, o mais interessante não é apontar a falta de veracidade dessa ideia, apontando a sua contradição com o rótulo de «maldito», mais importante é assinalar a manifestação e proliferação desta fórmula típica que a crítica utiliza para celebrar a singularidade e a excepcionalidade da «maldição literária». Como diz Heinich:

---

<sup>1716</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>1717</sup> Manuel de Castro, «O Estilo dos Exercícios», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 2 de Setembro de 1971, p. 3.

<sup>1718</sup> José Jorge Letria, «Humano até à dor», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 24 de Dezembro de 1991, p. 14.

<sup>1719</sup> Ana da Silva, «Pacheco (Luiz)», em Álvaro Manuel Machado (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1996, pp. 358-359.

A dificuldade em se deixar classificar é um critério da autenticidade do artista, ao passo que a capacidade de reconstruir as categorias que permitem classificar o inclassificável é um critério de competência do crítico. Por isso, a originalidade de Van Gogh mede-se também pelas hesitações dos críticos quanto à sua integração em tal ou tal movimento pictórico [...].» Perante esses casos, a solução normalmente utilizada – e que melhor testemunha a admiração do crítico – é dizer que «a obra de X escapa a toda a classificação.<sup>1720</sup>

O discurso que faz de um escritor «maldito» não pode ser elaborado pelo próprio, deve estar apenas em estado de postura, esta deve ser apenas definida pelos outros agentes do meio ou por outras instâncias de enunciação, nunca pelo próprio e menos ainda de modo directo. Neste texto, Pacheco não só evitou isso, como também conseguiu passar, subtilmente, involuntariamente ou não, a sensação de que ele pertencia àquela vintena de grandes escritores. A subtileza estava na capacidade de conciliar particularização e generalização, duas posições simetricamente inversas mas imprescindíveis quando se trata do «grande singular», como lhe chama Heinich. Só assim é que um escritor se pode tornar numa figura ou personagem maldita.

Outro aspecto curioso neste processo é, também como diz Heinich, a tentativa dos artistas abortarem ou frustrarem esses estereótipos da singularidade veiculados pelos seus admirados

reclamando-se da tradição artesanal, do labor paciente, ou da dimensão colectiva do seu trabalho, contra os lugares comuns da inspiração atribuída como uma graça a um criador isolado na sua unicidade. São os cineastas mais reconhecidos como «autores», os escritores mais representativos da autonomia da criação, os pintores mais próximos do ideal do «grande artista» singular que são os primeiros a invocar o artesanato da criação, ou a exprimir a sua nostalgia pelo trabalho em equipa. É que não há nada mais des-singularizante que um estereótipo, mesmo que seja o estereótipo da singularidade.<sup>1721</sup>

Singularidade que é uma condição essencial em qualquer criador. Como defende Heinich, a inscrição da figura do escritor num «regime de singularidade» é um elemento essencial da sua identidade. E Luiz Pacheco, como todos os escritores, tinha perfeita consciência disso. Confrontado, numa entrevista, com o facto de ser considerado um escritor diferente, marginal e maldito, Pacheco respondeu:

Não há dúvida que tenho essa fama de maldito, diferente, marginal... Maldito, não quero sê-lo. Ninguém quer sê-lo! Diferente? Qualquer escritor tem de ser diferente... Se for igual ao que vejo antes e ao que está ao lado não é escritor nem é nada: é mais um! [...]

---

<sup>1720</sup> Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'Anthropologie de l'Admiration*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 50.

<sup>1721</sup> Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 14.

Qualquer escritor que se preze tem de ter um projecto próprio... Acho que cada um tem que arriscar um bocado.<sup>1722</sup>

É precisamente dentro dessa lógica que se devem incluir as declarações onde Pacheco negava considerar-se «escritor»:

O principal é que ele escreva como quer e seja parecido com o que escreve. Escrita exacta, única, original, a expressão duma personalidade, o panorama duma vida. É isto tão difícil entre nós que pouco e a medo, envergonhado das minhas faltas de informação, de perspectiva humana (só uma vez saí a fronteira e foi por quinze dias), me declaro discretamente como *escriba*.<sup>1723</sup>

Ideia que repetiria em algumas entrevistas: «eu não sou escritor. Sou um gajo que escreve».<sup>1724</sup> As exigências da singularidade são tais, a necessidade de escapar ao encerramento em todos os lugares comuns é tal que até do qualificativo «escritor» os escritores podem ter de se demarcar. Porque a singularidade desaparece quando é exposta à comparação, ou seja, quando se torna generalizável. Isso rouba-lhe aquilo que faz a sua especificidade, que é precisamente o facto de ser «incomparável». A grandeza do singular vai a par de uma des-singularização: demasiada admiração mata o objecto de admiração, além de que a mediatização é suspeita e o sucesso passível de ser denunciado, de maneira que acumular provas da grandeza do singular é uma estratégia ambivalente, tendente a transformar o modelo em objecto da moda, etc.

Como fazer da anormalidade uma norma, como se pode construir um «modelo singular», como podemos escapar aos modelos (próprio da modernidade) tornando-se um modelo? Pode o singular generalizar-se sem perder as suas propriedades? Perguntas que Heinich coloca e às quais respondem dizendo que sim, mas na condição dessa generalização passar não por colocar em equivalência, mas por uma universalização. Ou seja, na condição dessa singularidade encarnar o mundo literário como um todo. Através do grande escritor singular, que representa, digamos assim, a figura ideal do escritor e a figura ideal da criação literária, podemos aproximar-nos daquilo que é a essência do meio literário. É através daquilo que os grandes escritores têm de mais original e de mais singular que se estabelece entre eles e a maioria dos outros escritores uma ligação de compreensão, já que essa maioria se considera exprimida neles, porque eles

---

<sup>1722</sup> Entrevista não assinada, «Luís Pacheco: A Irreverência na Literatura», *Revista EDP*, 1991, pp. 18-19.

<sup>1723</sup> Luiz Pacheco, «O que é um escritor maldito?», *ibidem*, p. 21.

<sup>1724</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa* (entrevistas), Lisboa, Tinta-da-China, 2008, p. 106.

representam a aspiração do singular. São, nesse sentido, considerados os representantes da colectividade.<sup>1725</sup>

Mas negar o rótulo, porque não se revia de todo nele, seria verdadeiramente a sua intenção? Deveríamos falar aqui de um «conflito de papéis», em que Pacheco define o seu papel de um modo, enquanto os outros, que desempenham papéis relacionados com o seu – escritores, críticos, editores – o definem de modo diferente? Se era isso, Pacheco foi pouco convincente, dando a sensação que esse texto era uma racionalização e uma justificação da sua conduta passada e futura, mostrando que a sua vida se integrava numa tradição cultural prestigiante. Mais a mais, o texto saiu um ano antes da publicação de *O Libertino Passeia por Braga*, onde Pacheco retratava a sua bissexualidade, tentando seduzir umas «ninfetas» e «engatar um magala» na cidade dos cardeais e das catedrais. O conteúdo em si e a sua proibição vieram confirmar e sublinhar ainda mais a sua identidade como maldito (a referência de Artur Ramos na entrevista ao jornal da RTP era um sinal disso mesmo). Depois, pela sua atitude dúbia, que umas vezes rejeitava o rótulo e noutras aceitava ou parecia aceitar jogar esse jogo. Exemplos: em 1977 publicou um livro com textos seus intitulado *Textos Malditos*;<sup>1726</sup> referindo-se ao texto que enviou ao II Congresso de Escritores (1982), em conjunto com Manuel Grangeio Crespo, disse que

coube a dois escribas, ditos «marginais» ou «malditos», Manuel Grangeio Crespo e eu, no II Congresso de Escritores, numa tese sobre traduções, invocarem o nome de Eduardo Salgueiro e solicitarem à assistência uma salva de palmas, unanimemente correspondida;<sup>1727</sup>

na terceira edição de *Exercícios de Estilo* incluiu como prefácio um texto de Ana da Silva intitulado «Da maldição como opção fundamental», onde a autora confirma e sublinha a aplicação desse rótulo.<sup>1728</sup>

Além disso, ao longo da sua vida Pacheco descreveu e valorizou, em muitos dos seus textos, a mitologia cultural do maldito, mostrando sistematicamente que estava imbuído dela. Ao fazê-lo contribuiu, consciente ou inconscientemente, para facilitar a identificação entre ele e o maldito (não se trata aqui, sublinhe-se, de dizer que a designação resultou da sua própria escolha – isso pressupunha um nível de

---

<sup>1725</sup> Nathalie Heinich, «Comment être plusieurs quando on est singulier: les manifestes et l'avant-garde artistique», em *Le Texte, l'oeuvre, l'émotion*, La lettre volée, Bruxelles, 1994.

<sup>1726</sup> Luiz Pacheco, *Textos Malditos*, Lisboa, Edições Afrodite, 1977.

<sup>1727</sup> Luiz Pacheco, *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, p. 64.

<sup>1728</sup> Ana da Silva, «Da maldição como opção fundamental», em Luiz Pacheco, *Exercícios de Estilo*, Lisboa Estampa, 1998 (3ª edição), pp. 11-16.

intencionalidade absolutamente excepcional –, o mais provável é isso ter acontecido ao nível irreflexivo). De cada vez que se ancorava nessa tradição, a começar pelo próprio texto em que se propunha contrariar o rótulo, acabava por induzir essa fusão, era como se habitasse esse papel, como se estivesse a investir-se desse estatuto. Estamos a pensar em textos como «Parábola do escritor-que-era-sério e do escritor-que-não-era»<sup>1729</sup> ou de «Verlaine, Põe e outros geniais borrachões»,<sup>1730</sup> onde parecia, para quem conhecia a sua biografia, descrever-se a si próprio:

Às vezes, apesar de bem bebido (ou, talvez, por via disso), Verlaine escrevia um poema maravilhoso, que iria enriquecer o editor. Em contraste – mas a vida é mesmo assim –, Verlaine raramente trazia consigo dinheiro que chegasse para pagar os absintos que nunca eram de mais. Quando, finalmente, apareciam admiradores seus, ou amigos fixes, cravava-os sem pejo nenhum. E, altas horas da noite, nas tascas (ou *bistrôs*) de chulos e meninas de porte ligeiríssimo, na hora fatigada do amor mercenário das velas, Verlaine atirava ao ar as moedas que lhe tinham dado, chuva de oiro sobre aquela púrria cadastrada. [...] A opinião comum era esta: «desbaratou» os felizes dotes naturais, que teria podido desenvolver com vantagens para a sua obra e a sua reputação (óh, lá, lá!) se levasse uma vida mais metódica.» Com sentenças assim, decisivas, inapeláveis, é que a burguesada de todos os tempos arruma os seres de excepção. [...] Pelos cafés, nas tascas, em longas estadias por hospitais, *o pobre Lelian* (que chamava aos hospitais o seu *Palácio de Inverno*), pedinte, poeta maldito, borrachão até cair, essa obra foi surgindo, com uma emoção única e uma magia peculiar [...].<sup>1731</sup>

Em vida, porém, os seus versos eram pouco apreciados, a canalha não os entendia, insultando-o soezmente de borrachão, bebedolas», «a sua popularidade tão-pouco era das melhores conceituadas», não passava «de um pobretanas extravagante».<sup>1732</sup>

Como qualquer escritor, Pacheco não podia ignorar que o sofrimento ou a desgraça são susceptíveis de ser invertidos no glorioso testemunho de uma grandeza literária. A prova de que a sua rejeição do rótulo não resultou é que teve precisamente o efeito contrário, porque nunca mais Pacheco se livrou desse qualificativo, o qual, ao longo dos anos, foi crescendo exponencialmente, de tal maneira que passou a representar, na literatura do século XX, quase por antonomásia, o papel de «o maldito». Foi nessa condição que ele moldou a vida cultural durante a segunda metade do século XX. Depois do 25 de Abril, em particular, o epíteto ganhou aceitação geral como

---

<sup>1729</sup> Luiz Pacheco, «Parábola do escritor-que-era-sério e do escritor-que-não-era», *Textos de Circunstância*, Amadora, Fronteira, 1977, pp. 83-92 (publicado originalmente no *Jornal ETC*, nº 5, 15 de Março de 1973). Segundo testemunho directo do próprio Luiz Pacheco, este texto é uma tradução livre, feita por ele, de um texto de Pierre Boule.

<sup>1730</sup> Luiz Pacheco, «Verlaine, Põe e outros geniais borrachões», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 24 de Agosto de 1985, p. 6.

<sup>1731</sup> *Idem.*

<sup>1732</sup> *Idem.*



descrição apropriada do seu temperamento artístico e Pacheco e maldito tornaram-se, poder-se-ia dizer, sinónimos. Apenas meia dúzia de exemplos que mostram como a imagem circulava numa vasta fracção da opinião: «escritor bêbado e maldito»,<sup>1733</sup> «escritor maldito – à escala portuguesa»,<sup>1734</sup> «Luís Pacheco, o escritor maldito. [...] Desmente sê-lo. E, no entanto, a definição geralmente aceite para “escritor maldito” cola-lhe que nem ginjas»,<sup>1735</sup> «Estava capaz de lhe chamar o último escritor maldito, derradeiro exemplar cruzado de raças em vias de extinção»,<sup>1736</sup> «Luiz Pacheco: O último dos malditos»,<sup>1737</sup> «Pacheco nega ser um escritor maldito. Nega, mas é»,<sup>1738</sup> «Não gosta que lhe chamem escritor maldito. Mas é precisamente isso que Luiz Pacheco é»,<sup>1739</sup> «Luiz Pacheco, o “escritor maldito”, sobrevivente da geração mais boémia do combate pelo revirinho, recebeu no dia de Natal a visita inesperada de João Soares. Munido de uma caixa de boas garrafas de vinho tinto e de um presunto à maneira, o presidente da Câmara de Lisboa foi dar dois dedos de conversa com o mais marginal dos escritores portugueses, que acaba de publicar, no seu estilo inconfundível, *Isto de Estar Vivo*, um exercício de exaltação da vida e dos maus costumes»,<sup>1740</sup> «Trata-se do escritor-maldito mais interessante do século XX». <sup>1741</sup> Pacheco podia bem perguntar-se: «Não me terei sabido explicar? fazer perceber? às vezes, muitas vezes, ai-ai!, a culpa é minha – por via das famas, sarcasmos, cervejas. É a imagem que ME criei. A Máscara. Difícil mudá-la. É a legenda, mesmo porca, vil, falsa.»<sup>1742</sup>

Em quase todas as entrevistas que lhe faziam verifica-se igualmente que Pacheco passou a ser visto pelos óculos desse conceito. De facto, o tema era infalivelmente referido, fosse nos títulos das entrevistas – «Escritor “maldito” abre o livro: o memorial

---

<sup>1733</sup> Margarida Schiappa, «Luís Pacheco: mártir e bem-disposto», *Opção*, 2 a 8 de Junho de 1977, Ano II, nº 58, p. 51

<sup>1734</sup> Liberto Cruz, *Luiz Pacheco: Exercícios de Estilo, Colóquio Letras*, nº 11, Janeiro de 1973, p. 76

<sup>1735</sup> Ferreira Fernandes, «Luís Pacheco, libertino», *Tal & Qual*, 8 de Junho de 1984, p. 11.

<sup>1736</sup> Júlio Pinto, «Pacheco em venda directa», *Diário Popular*, 7 de Junho de 1986, p. 15.

<sup>1737</sup> F.G.S., «Luiz Pacheco. O Último dos Malditos», *Sem Mais*, nº 20, Outubro de 1995, pp. 62-63.

<sup>1738</sup> Torcato Sepúlveda, «O Escriba e a Morte», *Público* (suplemento *Leituras*), 7 de Outubro de 1995, pp. 1-3.

<sup>1739</sup> José Mário Silva, «Mais do Luiz, com z», *Diário de Notícias*, suplemento *DNA*, 16 de Junho de 2001, p. 38.

<sup>1740</sup> «Soares rega com "tintol" o Natal do "maldito"», *Expresso*, revista *Vidas* (secção «Gente»), 12 de Janeiro de 2001, p. 5.

<sup>1741</sup> Mário Soares, «Breve Testemunho», em *Luiz Pacheco. 1 Homem Dividido Vale por 2*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Dom Quixote, 2009, p. 13.

<sup>1742</sup> Luiz Pacheco, «Provas de Vida» (diário de 8 de Março de 1989 a 24 Junho de 1990, 121 páginas manuscritas, inédito, arquivo da família).

do Pacheco»<sup>1743</sup> – fosse nos seus textos introdutórios – «É considerado por muitos como um "escritor maldito" talvez o único escritor maldito na nossa actualidade literária»<sup>1744</sup> –, seja, sobretudo, nas perguntas. Eis algumas, para que se tenha uma ideia: «És considerado um escritor diferente. Marginal e mesmo maldito»; «Mas esse estilo truculento, que ajudou a criar a aura de “maldito”, não acabou por abafar de certo modo a sua obra literária propriamente dita?»; «Também não se livra de o verem como escritor maldito...»; «E que rótulo é esse que lhe atribuíram de “escritor maldito”?»; «A lenda inclui o rótulo de escritor maldito».<sup>1745</sup> Luiz Pacheco, sobre isto não existiam duas opiniões, era havido em conta de «escritor maldito». Estes dois últimos parágrafos mostram-nos como a produção simbólica é caracterizada pela «orquestração», fenómeno muito frequente, em particular, na crítica, já que as afirmações dos críticos tendem a tornar-se mais parecidas ao longo do tempo. Análises realizadas à recepção crítica dos livros de um mesmo autor mostram que os críticos confiam ou baseiam-se nas afirmações das críticas ou recensões anteriores.<sup>1746</sup>

Outro aspecto que merece ser assinalado e que mostra bem a naturalização do «maldito» como conceito literário é o facto de os críticos nunca o definirem ou explicitarem, como se houvesse um conhecimento tácito. Porque os actores partilhavam ou se integravam num mesmo universo linguístico; porque era uma evidência comumente partilhada; porque o conceito estava tão ancorado na história e na cultura, era como se emergisse, por si só, um acordo relativamente ao seu significado, como se fosse ao mesmo tempo «natural» e «necessário». Uma das razões que Pacheco apontava para rejeitar essa designação era o facto de ela esconder um processo de acomodação e de assimilação do seu desafio à sociedade, da incomodidade que ele representava, uma forma de atenuar ou anular o conflito. Além disso, esse consenso ou essa unificação discursiva tendia a homogeneizá-lo – como diz Lahire, «a celebração da unidade do eu é

---

<sup>1743</sup> Tiago Salazar, «Escritor "maldito" abre o livro: o memorial do Pacheco», *O Diabo*, 20 de Outubro de 1998, p. 16.

<sup>1744</sup> José do Carmo Francisco, «O Herberto leu-me *Os Passos em Volta* nas Portas do Sol», *O Mirante – Jornal da Região do Ribatejo*, 9 de Dezembro de 1998, p. 23.

<sup>1745</sup> Entrevista não assinada, «Luís Pacheco: a irreverência na literatura», *Revista EDP*, II Série, nº 5, Novembro/Dezembro de 1991, pp. 18-19; *O Crocodilo que Voa...*, pp. 96, 128; Luísa Jeremias, «Não penso no suicídio mas sei que vou chegar lá», *A Capital*, 22 de Dezembro de 2000, pp. 2-3; Elisabete França, «No Outono do patriarca», *Diário de Notícias*, 7 de Janeiro de 2004, pp. 34-35.

<sup>1746</sup> C. J. Van Rees, «How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works», *Poetics*, vol.16, nº3/4, 1987, pp.275-294; John Rodden, *The politics of literary reputation: The making and claiming of "St. George" Orwell*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1989; Harry Ritchie, *Success stories: Literature and the media in England, 1950-1959*, Londres/Boston, Faber and Faber, 1988.

uma empresa permanente nas nossas sociedades»<sup>1747</sup> –, a fixá-lo e, portanto, a domesticá-lo, porque a devoção ou admiração é, no fundo, uma forma de domesticação. Consciente disso e/ou como prova do seu poder de encaixe e da sua coerência na defesa da crítica frontal e sincera, Pacheco gostava de repetir que era «muito desconfiado com os elogios»,<sup>1748</sup> «Em relação a elogios, suspeito mais deles do que de uma censura, mesmo acrimoniosa, injustificada, de certas pessoas».<sup>1749</sup> Respondendo a uma crítica altamente elogiosa a *Crítica de Circunstância*, assinada por Serafim Ferreira, em 1966, disse-lhe «faça-me uma crítica mais *feroz* para a próxima».<sup>1750</sup> Depois de David Mourão-Ferreira ter dito numa entrevista que ele era «um tipo com muito talento e com dentes aguçadíssimos. Algumas vezes me tem mordido. Mas, por causa do talento, não lhe consigo levar a mal»,<sup>1751</sup> Pacheco confessava que não era

insensível à lisonja, ao louvor, à simpatia – mesmo inesperada – do Outro. E quem é? Pecado meu: aceito mais naturalmente um arreganho, ligue ou não ligue (ou finja; ou adie), que ademanos de mesura. Soam-me a sirenes de alarme. Calejado de desconfianças, por mais das vezes injustas, infundadas. Não é mania da perseguição (será?). É uma longa paciência, experimentada e catalogada.<sup>1752</sup>

Na verdade, a repetição rotineira e programada dos comentários críticos tendiam a produzir, como dizia Max Weber a propósito do tratamento sacerdotal do carisma profético, uma desrealização, des-historicização e uma «banalização» cujo efeito era tornar suportável o que seria insuportável, fazer aceitar universalmente o que seria inaceitável, pelo menos para alguns.<sup>1753</sup>

Nos vários textos que versavam a sua personalidade e obra, Pacheco era incluído sistematicamente na família de «escritores malditos», servindo até, para a nossa literatura, como elemento unificador de várias tradições, pouco importando que sejam, não raro, opostas ou muito diferentes em termos literários, porque o critério das afinidades, aqui, é sobretudo biográfico. Repare-se como é incluído na chamada «grande tradição» da literatura portuguesa. Vítor Silva Tavares dizia que na prosa de Pacheco nota-se

---

<sup>1747</sup> Bernard Lahire, «Patrimónios Individuais de Disposições. Para uma sociologia à escala individual», *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 49, 2005, p. 30.

<sup>1748</sup> Luiz Pacheco, *O Uivo do Coiote* - 2, Palmela, Contraponto, 1996, p. 121.

<sup>1749</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo...*, p. 79.

<sup>1750</sup> Luiz Pacheco, *Cartas na Mesa...*, pp. 19-20.

<sup>1751</sup> David Mourão-Ferreira, em entrevista realizada por Baptista-Bastos, *O Ponto*, 5 de Novembro de 1981, p. 16.

<sup>1752</sup> Luiz Pacheco, «A Faca no Papel/A Faca no Pão – (1)», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 19 de Novembro de 1981, p. I e IV.

<sup>1753</sup> Max Weber, *Sociologia das Religiões*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006.

a um tempo o Bocage, o Camilo (satíricos, sentimentais), o Leal, o Lima (loucos, absurdos, imprevisíveis), o Laranjeira, o Sérgio (luminosos, dramáticos), o Lisboa (essa saudade mágica), o Cesariny (essa afinidade electiva), o Pessoa (tudo ou quase tudo);<sup>1754</sup>

Eduardo Guerra Carneiro perguntava-se:

Nesta santa terrinha, escritores onde estão? Agarrando no sítio a realidade, bem poucos. Dos mortos, Pessoa, Almada. Dos vivos (assim assim) Manuel de Lima, Herberto, Carlos de Oliveira (pois!), Virgílio Martinho, Nuno Bragança (vá lá). E o Pacheco;<sup>1755</sup>

Torcatto Sepúlveda encontrava nos seus textos

a língua portuguesa de Fernão Lopes, Camões, Vieira, Bocage e Camilo, temperada pela modernidade do surrealista francês André Breton, tem um resultado inédito;<sup>1756</sup>

Ferreira Fernandes, lembrava que

Anda na pedincha, como o Nicolau Tolentino – nas minhas barbas e do empregado de mesa, pifou cinco paus que eu deixara para gorjeta. Alcoólico, como Fernando Pessoa – com um porém, em vez de bagaceira, mãe de heterónimos, prefere o vinho verde «que não embrutece, que dá euforia...». Boémio com currículo entre grades – bateu várias vezes com os costados no cagarão, casou no Limoeiro – como Bocage;<sup>1757</sup>

José Amaro Dionísio inseria-o

numa linhagem que começa em Damião de Góis, passa por Fernão Mendes Pinto, Camões, Francisco Manuel de Melo, Padre António Vieira, Cavaleiro de Oliveira (Francisco Xavier de Oliveira), António José da Silva, Correia Garção, Filinto Elísio, José Anastácio da Cunha, Marquesa de Alorna, Bocage, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Gomes Leal, etc.<sup>1758</sup>

Também não faltaram, inevitavelmente, as comparações com outros «malditos» do estrangeiro, quase sempre os mesmos: Jean Genet, Céline e Henry Miller. Vítor Silva Tavares chamou-lhe «o Genet de Lisboa» e «o Miller de-entre-Estefânia-e-Massamá»;<sup>1759</sup> Ricarte-Dácio «o nosso Henry Miller», «o nosso Céline», «o nosso Jean Genet»;<sup>1760</sup> Fernando Luso Soares perguntava, retoricamente, se nos seus textos não se

<sup>1754</sup> Vítor Silva Tavares, «A Crónica por Fazer», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 2 de Setembro de 1971, p. 3.

<sup>1755</sup> Eduardo Guerra Carneiro, «Duas ou três coisas sobre um tipo (Luiz Pacheco) que escreveu um livro (*Exercícios de Estilo*) ou: Sentimento», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 2 de Setembro de 1971, p. 1.

<sup>1756</sup> Torcatto Sepúlveda, «O Escriba e a Morte», *Público* (suplemento *Leituras*), 7 de Outubro de 1995, p. 1.

<sup>1757</sup> Ferreira Fernandes, «Luís Pacheco, libertino», *Tal & Qual*, 8 de Junho de 1984, p. 11.

<sup>1758</sup> José Amaro Dionísio, *Grande Reportagem*. «Escritores na Prisão», Julho de 1993, pp. 100-109.

<sup>1759</sup> Vítor Silva Tavares, «A Crónica por Fazer», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 2 de Setembro de 1971, p. 3.

<sup>1760</sup> Ricarte-Dácio, «Exercícios de Fogos Reais», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 30 de Setembro de 1971, p. 3.

veria a «vertigem de um Céline?» e «o desnudado desbragante de Genet?»;<sup>1761</sup> Baptista-Bastos considerava-o «um destemido fora-da-lei, de um saltimbanco comovido e espantado, da laia de Henry Miller, de Genet, de Burroughs»;<sup>1762</sup> finalmente, Manuel da Silva Ramos dizia que «na América existiram e existem escritores como Luiz Pacheco. Charles Bukowski, Henry Miller, Jack Kerouac, etc., etc.».<sup>1763</sup> Sendo esta a tradição que ele valorizava, ser considerado maldito não seria aquilo a que mais poderia aspirar, ainda que fosse, como dissemos antes, o estatuto que menos podia assumir ou aceitar para si?

Não é exacto, ainda, que ser reputado de «escritor maldito» ou de «marginal» envolva, necessariamente, o labéu de um estigma ou que conduza «a uma despromoção ou desclassificação social».<sup>1764</sup> Dizia-se por vezes que era um escritor isolado e desdenhado, uma ideia que se repetiu na sua morte:

a importância de Luiz Pacheco como crítico e como ficcionista este longe de ter em vida o reconhecimento que merecia. O seu caso é mesmo exemplar das injustiças que grassam na república das letras. Outros, com muito menos arte, receberam até à náusea prémios, mordomias, doutoramentos *honoris causa* em universidades portuguesas e estrangeiras. Ele, que se saiba, nunca recebeu nada, nem mesmo o mais insignificante prémio de crítica literária.<sup>1765</sup>

No entanto, essa asseveração está longe de ser verdadeira, porque Luiz Pacheco não foi votado nem à indiferença nem ao esquecimento, nem tão-pouco era um escritor ignorado, pouco conhecido ou obscuro, que não tivesse influência nem reconhecimento público. Pelo contrário, na época em que viveu, foi elogiado e celebrado desde diferentes sectores da cultura. Todos os seus livros ou textos, sem excepção, desde o primeiro, de 1958, *Carta-Sincera a José Gomes Ferreira*, até ao último, de 2008, *O Crocodilo que Voa*, tiveram eco na imprensa. Tanto mais quando o nome Luiz Pacheco, nos últimos vinte anos, ou mais será, passou a ser uma presença obrigatória nos dicionários e histórias da literatura, e está incluído em variadíssimas antologias de

---

<sup>1761</sup> Fernando Luso Soares, «Exercícios de Estilo, de Luiz Pacheco», *Jornal do Fundão*, 12 de Dezembro de 1971, p. 3.

<sup>1762</sup> Baptista-Bastos, «São Saltimbanco», prefácio a *Textos Sadios*, Setúbal, Plurijornal, 1991, p. 9.

<sup>1763</sup> Manuel da Silva Ramos, «O repouso do rebelde» (entrevista), *Jornal do Fundão*, suplemento especial «58 anos», p. XXIX.

<sup>1764</sup> Luiz Pacheco, «O que é um escritor...», pp. 20-21.

<sup>1765</sup> António Cândido Franco, «O Menino Deus», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29 de Janeiro de 2008, p. 24.

autores portugueses, como por exemplo *Os melhores contos e novelas portuguesas*, organizada por Vasco Graça Moura.<sup>1766</sup>

A crítica nunca o abandonou, aceitou-o até com grande rapidez e a partir de certa altura não esteve longe de fazer o consenso dos comentadores. O volume de críticas que lhe foram dedicadas – a saúde do prestígio, da grandeza ou do interesse de um escritor mede-se pelo índice de críticas que gera ao longo dos anos ou pela quantidade de discursos cristalizados em torno dele – estão seguramente longe de alcançar os números de outros escritores, ainda assim, estavam muitíssimo acima da média. Há uma série de factos e de discursos que atestam esse reconhecimento. Em primeiro lugar, a edição de livros seus acelerou a partir do início da década de 1971, não apenas na Contraponto, como era habitual, mas em editoras comerciais como a Estampa – em relativamente pouco tempo saíram cinco livros, *Exercícios de Estilo* (1971), que atingiu mesmo a segunda edição, *Literatura Comestível* (1972), *Pacheco versus Cesariny* (1974), *Textos Malditos* (1977), *Textos de Circunstância* (1977) –, que além disso obtiveram um amplo reconhecimento crítico que foi progressivamente ultrapassando o pequeno círculo dos amigos e de alguns especialistas, tendo até despertado a atenção de uma revista como a *Colóquio/Letras*, dirigida a um público essencialmente académico. Em todo o manancial crítico que estes livros (e os outros posteriores) desencadearam encontramos raras rejeições, pressentindo-se até esse fenómeno paradoxal que é o desejo de alguns críticos e escritores bem posicionadas no meio se verem reconhecidas pelo «maldito», em relação ao qual se sentem inferiores devido aos seus atributos e à sua frontalidade crítica.

Sobre *Exercícios de Estilo* escreveram vários críticos. Mário Sérgio, que o considerou

um dos homens mais interessantes destes dias que aqui se vivem», chamava a atenção o preço do livro – setenta escudos – para concluir que «o Pacheco também já vende caro». Em Pacheco, segundo ele, as pessoas vêem aquilo que não podem ser, «por vergonha ou

---

<sup>1766</sup> «Comunidade», em Vasco Graça Moura (org.), *Os melhores contos e novelas portuguesas*, 3º volume, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 2003, pp. 74-82. Mas também: «Os Namorados» (excerto) e «Coro de Escarnho e Lamentação dos Cornudos em Volta de São Pedro» (integral, então inédito), em Natália Correia, *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Antígona/Frenesi, 3ª edição (3ª tiragem), Outubro de 2000, p. 431-441 (1ª edição Lisboa, Afrodite, 1965); «Os Namorados», em *Antologia de Vanguarda: 4 Autores da Novela Portuguesa Contemporânea* (Sá Carneiro, Almada, Manuel de Lima, Luís Pacheco), Lisboa, Edições Afrodite, 1966, pp. 255-276; «A Jantarada», em Fernando Venâncio (org.), *Crónica Jornalística: Século XX*, antologia, Lisboa, Círculo de Leitores, Fevereiro de 2004, pp. 199-201; «Comunidade» (excerto) e «O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor» (integral), em António Mega Ferreira, *O Erotismo na ficção portuguesa do século XX* (antologia), Lisboa, Texto, 2005, pp. 253-268.

falta de coragem. Mas há quem não goste do Pacheco. Não pelo que ele faz ou pela maneira como anda vestido e passeia pelas ruas. Mas sim por aquilo que ele representa.<sup>1767</sup>

Vítor Silva Tavares escolheu falar do «pedinchão, claro, que da pedincha extrai o retrato verídico do escriba face ao “bom coração” social, esses amigos que mascaram a consciência vergonhosa com o desportivismo da “compreensão” perante o desgovernado “genial”». <sup>1768</sup> Para Manuel de Castro, *Exercícios de Estilo* é

um repositório das nossas humilhações comuns e individuais, e também de urgentes alegrias que não são as de fim-de-festa na rotina dos risos que o calendário impõe. Nenhum escritor português escreve tão livremente e, embora Luiz Pacheco nos fale quase exclusivamente de uma forma autobiográfica, *exerce o seu estilo* de tal maneira que a sociedade circundante fica violentamente retratada na sua mediocridade, mesquinhez, aviltamento, bambochata hipócrita.<sup>1769</sup>

Fernando Luso Soares leu-o como «uma obra erguida contra as aparências doces, mas em prol das realidades cruas», daí que Pacheco fosse «um dos eleitos que não se alienam àquilo que produzem. Para mim, Luís Pacheco é fundamentalmente um implacável amigo da verdade, ainda que esta não tenha o aroma das rosas de toucar. O seu discurso sempre desalienatório, implica-se na sua tendência para o pessoalismo memorialista. Mas sempre a verdade, a verdade e a verdade». <sup>1770</sup> Jorge Listopad alvitrou que aquela prosa «um dia, quando os rios correrem ao contrário, entrará num autêntico manual da língua portuguesa e arte de escrever ou até numa Cartilha Maternal». <sup>1771</sup> Liberto Cruz, finalmente, defendeu que Pacheco era «um dos responsáveis pelo cunho adulto e pela emancipação que a prosa portuguesa tem vindo a adquirir depois dos anos 50». <sup>1772</sup>

Até à sua morte, em 2008, Luiz Pacheco foi alvo de elogios ditirâmbicos: «um dos maiores escritores portugueses deste século», <sup>1773</sup> «textos espantosos, de inclusão obrigatória em qualquer antologia da literatura portuguesa não bem comportada», <sup>1774</sup>

---

<sup>1767</sup> Mário Sérgio, «O Pacheco está aí», *República*, nº 30, supl. «Jornal de Crítica», 20 de Agosto de 1971, p. 8.

<sup>1768</sup> Vítor Silva Tavares, «A Crónica por Fazer», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 2 de Setembro de 1971, p. 3.

<sup>1769</sup> Manuel de Castro, «O Estilo dos Exercícios», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 2 de Setembro de 1971, p. 3.

<sup>1770</sup> Fernando Luso Soares, «*Exercícios de Estilo*, de Luiz Pacheco», *Jornal do Fundão*, 12 de Dezembro de 1971, p. 3.

<sup>1771</sup> Jorge Listopad, «Elogio do Pão que Pacheco Amassou», *Comércio do Porto*, 25 de Abril de 1972, suplemento literário, p. 2.

<sup>1772</sup> Liberto Cruz, *Luiz Pacheco: Exercícios de Estilo, Colóquio Letras*, nº 11, Janeiro de 1973, p. 76.

<sup>1773</sup> José Jorge Letria, «Humano até à dor», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 24 de Dezembro de 1991, p. 14.

<sup>1774</sup> Rodrigues da Silva, «"Textos do Barro", de Luiz Pacheco», *Diário Popular*, 1 de Outubro de 1984.

escreve «num português que é dos melhores que se podem ler em Portugal».<sup>1775</sup> Alguns dos escritores com mais prestígio em Portugal rendiam-se, de certa forma, à sua figura. António Lobo Antunes, entrevistado em 1982 a propósito de *A Explicação dos Pássaros*, revelou que Pacheco ficara «muito entusiasmado com ele, eu dou muita importância à sua opinião, veio ter comigo e disse-me: “Tu nunca escreveste nada tão bom rapaz”, ele trata-me sempre por rapaz».<sup>1776</sup> Lobo Antunes que o incluiu numa cena de um dos seus romances, *O Conhecimento do Inferno*:

A cena passa-se em Lisboa, na Cervejaria Trindade, à noite:

[...] e vai na volta o escritor Luís Pacheco entrou, com dois sacos de plástico repletos de jornais nos punhos, um boné à Lenine na cabeça, os olhos protuberantes de tartaruga magra atrás dos óculos que os impediam de tombar no chão num ruídozinho de louça. Vinha perdido de bêbedo e as mulheres e os homens frustrados e azedos da Cervejaria Trindade troçavam dele, remexiam-lhe nos sacos, tiravam-lhe o boné, puxavam-lhe as abas da gabardina enodada, riam-se-lhe nas costas o azedume de leite podre da inveja ou apertavam-lhe a mão como se aperta a mão dos augustos no circo, num misto estranho de condescendência e de desprezo. – C..... – pedi eu ao Zé Manuel –, pela tua saúde tira o velho das unhas destes cornos. [...].<sup>1777</sup>

Também José Saramago, no ano em que recebeu o Nobel, registou no seu diário que

andam aí uns quantos espertos a fingir de literatos marginais e de escritores malditos que nem chegam aos calcanhares do Pacheco, e prosperam, e são aplaudidos – enquanto uma das mais fortes expressões que conheço de uma vida e uma obra *ao lado* permanece desconhecida fora das fronteiras.<sup>1778</sup>

Conquistou, inclusivamente, a nova geração de críticos e escritores, como Pedro Mexia, que o considerou «um grande escritor português», «um ás da prosa», «ouro de lei», «um escritor como mandam as regras, um valente prosador», os seus «contos autobiográficos, geralmente curtos e muitas vezes líricos, são do melhor que se tem escrito por cá».<sup>1779</sup>

Luiz Pacheco granjeou, sem dúvida, a atenção apaixonada da imprensa, que o costumava tratar muito bem. Apanágios de toda a maneira e feitio foram-lhe mantendo, já dizia Camilo, «a temperatura do prestígio». Eis uma lista de alguns dos muitos

---

<sup>1775</sup> António Mega Ferreira, «O regresso de Luiz Pacheco», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, suplemento «A Escolha da Semana», 8 de Outubro de 1985, p. 1.

<sup>1776</sup> António Lobo Antunes ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5 de Janeiro de 1982, p. 5.

<sup>1777</sup> António Lobo Antunes, *O Conhecimento do Inferno*, Lisboa, Dom Quixote, 1999, 11ª edição (1ª edição de 1980): pp. 76-78.

<sup>1778</sup> José Saramago, *Cadernos de Lanzarote - Diário II*, Lisboa, Caminho, Julho de 1998, pp. 186-187.

<sup>1779</sup> Pedro Mexia, «Tomai lá do Pacheco», *Diário de Notícias*, suplemento «DNA», 26 de Dezembro de 1998, p. 33.



elogios: «escritor genial», «homem livre», «corajoso», «resistente», «coerente», «lúcido», «autêntico», «incómodo», «verve deliciosa», «mestre da língua», «queirosiano», «estilo camiliano», «verbo majestoso», «lucidez implacável», «lucidez sobrenatural», «originalíssimo», etc., etc. Os mais frequentes, porém, eram os relacionados com a ideia de singularidade: «inqualificável, sem par», «sem paralelo na literatura portuguesa», «estilo inconfundível», «pena inimitável», «ímpar cronista da literatura portuguesa contemporânea», «grande escritor e personalidade ímpar da literatura portuguesa», «postura inimitável».

A adjetivação acumulada em torno de Pacheco era particularmente reveladora nas entrevistas que lhe eram feitas, com os jornalistas absolutamente rendidos à sua presença e personalidade: «Fomos entrevistar o maior escritor vivo. O mais escritor, o mais português, o mais vivo: Luiz Pacheco» (Quevedo/Zink, 1992); «uma das grandes figuras da literatura portuguesa de hoje» (Cotrim, 1995); «personagem das mais singulares das letras deste século» (Galhós, 1995); «Fez do melhor na moderna literatura portuguesa» (Moura Pinheiro, 1997); «o mais brilhante analista da literatura portuguesa. [...] Genial e corrosivo» (Carita/Tentúgal, 2001); «dotado de uma extraordinária lucidez» (Adamapoulos, 2004); «o libertino passeia o esplendor da sua lucidez» (França, 2004); «um homem vertical» (Rodrigues da Silva, 2005).

Uma das constantes na crítica a Pacheco era a indissociabilidade da obra e da pessoa, a descrição de uma série de aspectos biográficos que permitiam criar em torno da sua figura a imagem de um escritor carismático. Em muitos casos, a genialidade das obras cedia passo à excelência da pessoa, aos critérios técnicos e estéticos sobrepujavam-se critérios éticos relacionados com a conduta da sua vida. Efectivamente, ao lado da competência técnica como escritor, encontramos como principais motivos biográficos a distância em relação às rotinas ou ao «modo funcionário de viver», a constância e coerência (sinal de autenticidade), a luta contra o meio literário, o desafio à sociedade de consumo, o aspecto físico singular, a excentricidade, os excessos, a prisão, a pobreza, o desinteresse, a liberdade, etc. Aspectos privilegiados por uma crítica que sublinhava as particularidades da sua vida, tanto como a própria escrita, não apenas a sua faceta de autor de livros mas também o seu estilo de vida, que escapava ao vulgar, irreduzível a toda a classificação e a toda a equivalência.

Paralelamente ou sucessivamente a todos esses temas, a questão da sua marginalidade era talvez das mais insistentes (juntamente com o qualificativo de

maldito). De facto, quase não havia quem conseguisse evitar referir-se ao «marginal» Pacheco: «a marginalidade irreverente de Luís Pacheco»;<sup>1780</sup> «Marginal era, muito antes de a marginalização ser adoptada como luxo filosófico. Marginal continua a ser, depois de a marginalização ter sido decretada fora de moda pelos instalados na vida de todos os matizes»;<sup>1781</sup> «marginal não aposentado com quarto ali à Estrela»;<sup>1782</sup> «um marginal iluminado, sistematicamente fora do sistema, de qualquer sistema, que arrisca amizades e recusa empregos, vivendo numa dualidade entre a partilha de afectos e a solidão extrema» ou «Pacheco conservou sempre a “pureza inicial da marginalidade”»;<sup>1783</sup> «inspiração desbragada, de tradição caseira, do mais marginal dos nossos autores, Luiz Pacheco, constitui uma referência viva contra toda a possível domesticação do imaginário lusíada»;<sup>1784</sup> «Luiz Pacheco não aceita sobreposições de personalidade que lhe atribuam papéis de segunda. Não é vadio de quem se possa fazer gato-sapato, é um marginal militante»;<sup>1785</sup> «O marginal da nossa *república das letras* teve sempre vida instável»;<sup>1786</sup> «dá sempre provas de uma objectividade e de uma frieza analítica surpreendentes e implacáveis. [...]. Com a sua postura de auto-marginalizado, numa sociedade que, afinal, só merece o desprezo de quem tem a consciência de quanta pulhice usam os chamados bem-pensantes acomodados».<sup>1787</sup>

Também as gerações mais jovens reproduziam essa imagem. Em Junho de 1988, o catálogo que acompanhava a encenação do texto *Comunidade* incluía uma secção de depoimentos intitulada «Os mais novos são os mais sábios». Deixamos alguns exemplos: «*Comunidade* [...] reflecte o olhar de alguém que se coloca de fora da sociedade com uma total consciência do que se passa à sua volta». Fala da hipocrisia da sociedade.» (Deolinda Teixeira, 22 anos); «uma revolta em relação à condição humana, à sociedade da qual ele se marginaliza e que o marginaliza também» (Ana Paula Gomes,

---

<sup>1780</sup> Eurico Gonçalves, «Artur Cruzeiro Seixas», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 22 de Setembro de 1977, p. II.

<sup>1781</sup> Rodrigues da Silva, «"Textos do Barro", de Luiz Pacheco», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 1 de Outubro de 1984.

<sup>1782</sup> Clara Ferreira Alves/João Macedo (Torcato Sepúlveda), «Luiz Pacheco: o cangalheiro da cidade», *Expresso* (revista), 10 de Junho de 1988, pp. 68-72 (publicada em *O Uivo do Coiote* - 2, Palmela, Contraponto, 1994, pp. 31-55).

<sup>1783</sup> Ângela Caires, «Pacheco, o Libertino», *O Jornal*, supl. «O Jornal Ilustrado», 7 de Dezembro de 1990, pp. 12-13 (incluído como posfácio em *Textos Sadios*, Setúbal, Plurijornal, 1991, pp. 73-77).

<sup>1784</sup> Eduardo Lourenço, «Situação da Literatura Portuguesa», em *O Canto do Signo: Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, 1994, p. 270.

<sup>1785</sup> Acácio Barradas, «Luiz Pacheco, o marginal militante ou "a entrevista sou eu"», *O Uivo do Coiote* - 2, Palmela, Contraponto, 1996, p. 22.

<sup>1786</sup> Elisabete França, «No Outono do patriarca», *Diário de Notícias*, 7 de Janeiro de 2004, p. 34.

<sup>1787</sup> António Colaço, «O Luiz Pacheco continua», *Diário Popular*, 10 de Maio de 1991, p. 8.

25 anos); «Não vem mencionado nas antologias escolares. Não consta nas extensas listas de bibliografia obrigatória. Continua, ainda, marginal» (Cristina Cordeiro, 28 anos); «Um dia perguntaram-me como eu definiria um marginal. Depois de dizer e desdizer muitas coisas, concluí: Luiz Pacheco» (José Silva Pereira, 25 anos).<sup>1788</sup>

Se havia alguma coisa que Pacheco considerava ser e que mais vezes assumiu nos seus textos foi precisamente a condição de «marginal». Era aí que residia o seu *sense of one's place*, como lhe chamava Goffman, ou seja, a sua localização subjectiva no interior do meio.<sup>1789</sup> Desde logo, via-se como um editor marginal: «“Cada cão ladra com a voz que tem”, escreveu mais ou menos Tchekov e foi uma daquelas lições que me permitiram, a mim, editor marginal, começar a lançar umas coisitas minhas cá para fora, com a minha voz de cachorroito»<sup>1790</sup> ou «eu era um editor marginalíssimo».<sup>1791</sup> Ou então como um marginal em sentido lato, auto-definição que utilizou fundamentalmente na década de 1970, quando viveu em Massamá. Assim, sobre o período que se seguiu à sua demissão da Inspeção dos Espectáculos disse que entrara «na condição alegremente assumida de marginal»;<sup>1792</sup> no *Diário Remendado*, em diferentes passagens, é assim que se considera, um «*Marginal* por rebeldia, irreverência; mais tarde, marginal por desgostante e *desumana* ser a minha maneira de estar cá», quando chegou o 25 de Abril, «eu já me marginalizara», caíra «na marginalidade, com todos os seus vícios e erros».<sup>1793</sup> A questão, o «gravíssimo problema», segundo ele, era «*marginal* como? Voluntário marginal de uma sociedade chata, ou forçosamente *marginalizado* pela dita?».<sup>1794</sup> No seu caso, seria as duas coisas, embora por vezes hesitasse na resposta: «um marginal, como me tornei, ou não consegui evitar que me empurrassem para isso»<sup>1795</sup> ou então «há uma descida económica, há um sair do carreirismo literário, e há também um empurrão para isso».<sup>1796</sup> O marginal a que Pacheco se refere não é o criminoso ou o delinquente mas «o da anti-cultura». Este é,

---

<sup>1788</sup> Catálogo da encenação de *Comunidade*, por José Carretas e interpretação de Cândido Ferreira, 10 de Junho de 1988.

<sup>1789</sup> Erving Goffman, *A Apresentação do eu na vida de todos os dias*, Lisboa, Relógio d'Água, 1993.

<sup>1790</sup> Luiz Pacheco, «O comando MIC», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 12 de Março de 1981, p. IV.

<sup>1791</sup> Luiz Pacheco, *memorando mirabolando...*, p. 13.

<sup>1792</sup> Luiz Pacheco, *Figuras, figurantes e figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, p. 116.

<sup>1793</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado 1970-1975*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, pp. 162, 182, 183, 204, 205.

<sup>1794</sup> Luiz Pacheco, «Um marginal ousa», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 5 de Agosto de 1976, p. III.

<sup>1795</sup> Luiz Pacheco, *Diário Remendado...*, p. 153.

<sup>1796</sup> Luiz Pacheco, *O Uivo do Coiote* - 2, p. 96.

segundo ele, «um espectador livre», «não pode ser (não é com certeza) um espectador passivo. Até bastante incómodo».<sup>1797</sup> Para lidar com ele, o «burguês estabelecido e odioso»,<sup>1798</sup> utiliza duas estratégias: ou não fala dele, «ou não o bastante; ou nos termos justos»,<sup>1799</sup> ou ri-se dele, «goza o marginal».<sup>1800</sup>

Se analisarmos o discurso dominante entre os escritores, porém, chegamos à conclusão que a marginalidade é um dos «estados de ânimo» mais característicos do meio literário, ou melhor, que é um dos seus valores estruturantes (e também uma situação que se deplora, como no caso dos escritores comerciais ou *best-sellers*). O nosso objecto aqui, uma vez mais, não é o escritor marginal mas as representações colectivas do escritor como marginal, as auto-percepções dos escritores como grupo social.

Assim, durante o Estado Novo, a marginalidade dos escritores resultava da perseguição política, da repressão, da censura. Depois, durante o 25 de Abril, essa marginalização passou a estar associada, além do mais, ao facto dos escritores se sentirem excluídos ou secundarizados durante o processo revolucionário, principalmente tendo em conta o seu passado de resistência à ditadura, o qual não estaria a conhecer uma tradução em termos da sua participação efectiva nos novos projectos para o país, ou ainda uma outra marginalização, mais palpável, que derivava da onnipresença da política em todas as áreas da vida social e que era patente no quase desaparecimento da literatura nos espaços dos jornais, das editoras, etc. Mais tarde, já no período pós-revolucionário, a tónica da marginalização deslocou-se para o facto de a actividade da escrita não gozar do estatuto de profissão, continuando os escritores, como sempre, desprovidos de uma série de direitos sociais a que a maioria dos cidadãos tem acesso (como subsídios de doença, de desemprego e de invalidez ou pensões de reforma)<sup>1801</sup>, ou ainda no facto de a comunicação social do Estado conceder pouco (ou nenhum) espaço de exposição mediática aos escritores<sup>1802</sup>. A respeito disto, afirmava José Cardoso Pires:

---

<sup>1797</sup> Luiz Pacheco, «Um marginal...».

<sup>1798</sup> Luiz Pacheco, «Um marginal ousa», *Diário Popular*, 5 de Agosto de 1976, p. III.

<sup>1799</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha* – 2, Lisboa, Ler, 1981, p. 80.

<sup>1800</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa...*, p. 229.

<sup>1801</sup> Esta situação tinha mudado um pouco desde que a 19 de Janeiro de 1982 entrara em vigor o diploma relativo à «Segurança Social dos Intelectuais» (Decreto-Lei nº 11/82).

<sup>1802</sup> Para um desenvolvimento destes aspectos, veja-se João Pedro George, *O meio literário português...*

o Poder pretendia marginalizar o escritor. Agora, em 1982, a marginalização pressente-se já, mas por outra via. Agora não se faz pela confrontação repressiva como nos tempos malditos nem pelo aparelho das instituições, mas pelo esvaziamento da apetência cultural da colectividade e pelo dirigismo mercantil. [...] Nesta madrastra pátria de Camões, a marginalização do escritor já não é só uma lei histórica, tornou-se um hábito social. [...] A estes dois males venho eu agora acrescentar a tendência de marginalização do autor português na grande comunicação social do Estado (e portanto na imagem cultural do País), no Ensino e no mercado de consumo.<sup>1803</sup>

E Alexandre Babo:

os escritores e os grandes vultos da cultura portuguesa foram sempre marginalizados, ignorados e para alguns até a citação do nome era interdita. [...] Os escritores foram marginalizados e perseguidos durante o fascismo, e isso que foi a sua revolta e o seu sofrimento, foi também um título de honra que ninguém lhes pode negar. Porque se não limitaram a chorar no mais recôndito a sua amputação, mas se rebelaram contra o que os cercava, não baixaram a cerviz e, arriscando a sua vida privada, os seus interesses materiais e até a sua liberdade física, se uniram quase sempre contra esse estado de coisas.<sup>1804</sup>

Ou ainda Serafim Ferreira, que considerava que a literatura, e a cultura em geral, tinham sido encaradas, «nos tempos do fascismo», com «declarada e excessiva dose de “marginalidade” e até indiferença», situação que, segundo ele, ainda se prolongava «mesmo depois do 25 de Abril».<sup>1805</sup>

Não obstante a existência de censura e de coacção política, a marginalização durante o Estado Novo a que se referiam Alexandre Babo, Serafim Ferreira e Cardoso Pires – este último amplamente publicado antes do 25 de Abril, ocupando posições destacadas em vários jornais e revistas, tendo pertencido ao grupo dos neo-realistas<sup>1806</sup>, com livros premiados, etc. –, não correspondia à realidade da vida literária de muitos escritores que se opunham ao regime autoritário; terá sido antes uma ideia que retrospectivamente, durante o PREC (e mesmo depois) serviu para acentuar um passado de resistência anti-fascista que legitimava o seu desejo de participar activamente na dinâmica revolucionária e na construção da ordem democrática (com a correspondente redistribuição de posições em vários campos, inclusive no literário). Esta foi, de resto, uma das ideias mais insistentemente defendidas no I Congresso de Escritores

---

<sup>1803</sup> José Cardoso Pires, «O espaço do escritor português “agora”», em AAVV, *II Congresso dos Escritores Portugueses*, Lisboa, APE/Dom Quixote, 1982, p. 224, 225 e 226.

<sup>1804</sup> Alexandre Babo, «Liberdade de expressão de pensamento e direito à verdade - um combate a que os escritores portugueses não podem voltar costas», *idem*, p. 242.

<sup>1805</sup> Serafim Ferreira, «Por um plano nacional de cultura», *idem*, p. 297.

<sup>1806</sup> Segundo muitos actores do meio, e não só, à ditadura política de direita contrapunha-se, em paralelo, uma ditadura cultural de esquerda, visível na ocupação, por parte dos neo-realistas, de várias posições-chave em editoras, jornais, revistas, júris de prémios literários, Sociedade Portuguesa de Escritores, etc. Sobre isto, veja-se João Pedro George, *O Meio Literário Português (1960-1998): Prémios Literários, Actores e Acontecimentos*, Lisboa, Difel, 2002.

Portugueses (10 e 11 de Maio de 1975), ou seja, o seu passado de resistência, a necessidade de fazerem parte do processo revolucionário e de se aproximarem (literária e socialmente) das massas trabalhadoras (por exemplo, escrevendo para elas). Ainda assim, não faltou quem tivesse ligado esse aspecto à

situação de marginal que o escritor tem tido na sociedade portuguesa, [...] sem que ao seu trabalho seja dado o necessário reconhecimento em termos de verdadeira intervenção e integração social, quero dizer: sem que à sua actividade seja reconhecido o estatuto de profissão.<sup>1807</sup>

No mesmo sentido, Casimiro de Brito falava dos «intelectuais, cidadãos ainda hoje marginalizados»<sup>1808</sup>, assim como Gentil Marques, que se lamentava dizendo

sabemos nós que ainda hoje e agora ser-se Escritor em Portugal é, por assim dizer, viver marginalizado. Ser Escritor é merecer uma atenção circense ou um puro sorriso de ironia», para depois referir a ausência de profissionalização da actividade da escrita, que se reflectia na exclusão do escritor dos direitos aos benefícios sociais de um Estado-Providência em incipiente institucionalização: «nem em caso de acidente grave ou morte a sua família é devidamente protegida».<sup>1809</sup>

Porém, foi no II Congresso dos Escritores, de 1982, que esta última versão da marginalidade do escritor se manifestou em grande força. Alguns exemplos: «O escritor, que nunca teve o acesso a que tinha direito à rádio e à TV, está de dia para dia mais marginalizado, continua neste País a não ter foros de cidade. Os seus textos são riscados dos livros de ensino, a sua voz é de facto abafada ou limitada, como antigamente, a pequenos círculos» (Alexandre Babo); «Nós somos [...] os que não têm voz para se fazer ouvir» (Luís Eugénio Ferreira); «sucessiva marginalização do escritor» (António Júlio Valarinho); «O autor vivo continua a ser um quase desconhecido. Os “media” parcamente contribuem para cobrir este fosso que separa o nosso escritor do povo» (Carmo Vaz).<sup>1810</sup>

Finalmente, há ainda a ter em conta a auto-representação dos escritores como marginais, aquela que mais nos interessa para o estudo do fenómeno do escritor maldito, o que aponta para dois níveis de auto-marginalização: colectiva e individual. Assim, os escritores não apenas se sentem excluídos, objectivamente, do sistema, como também se

---

<sup>1807</sup> Ana Hatherly, «O escritor, consciência pública», comunicação lida no I Congresso de Escritores, organizado pela Associação Portuguesa de Escritores (APE), realizado nos dias 10 e 11 de Maio de 1975, no anfiteatro da Biblioteca Nacional (fotocópias dactilografadas, arquivo pessoal).

<sup>1808</sup> Casimiro de Brito, «Tomar partido (ou não) pela revolução», *idem*.

<sup>1809</sup> Gentil Marques, «Comunicação sobre a função social do escritor», *idem*.

<sup>1810</sup> Em AAVV, *II Congresso dos Escritores...*, pp. 243, 295, 305, 351.

representam subjectivamente, ou idealmente, como marginais. Podem mesmo reivindicar a segunda condição no mesmo momento em que denunciam a primeira:

Quando em certos meios se diz que alguém é escritor ou poeta, equivale a dizer que se trata de uma pessoa desambientada, marginal e por vezes que não regula bem da cabeça. [...] Considero que o escritor possa ser marginal, no sentido próprio do termo, mas não marginalizado (Adérito Lopes).<sup>1811</sup>

Num meio, como o das letras, que valoriza o singular, e cujos membros têm uma enorme tendência para se sentirem e se reivindicarem como «únicos», não apenas em relação à sociedade como um todo, mas ainda em relação aos seus pares, a marginalidade (ou auto-exclusão), no fundo, é um corolário dessa lei da singularidade. Foi isso que constatou Nathalie Heinich no seu estudo sobre a identidade dos escritores franceses: a propensão para a singularidade está na origem da disposição dos escritores para se oporem ao meio que os rodeia.<sup>1812</sup> Para Marcel Proust essa era uma das características que definiam o próprio meio literário: «Um meio elegante é aquele onde a opinião de cada qual se faz com a opinião dos outros. Faz-se ao contrário da opinião dos outros? É um meio literário.»<sup>1813</sup> Não muito distante desta ideia, algumas décadas mais tarde, Maurice Blanchot evocava também a marginalidade do escritor (em rigor, do poeta) através da metáfora do exílio: «O poeta está no exílio, é um exilado da cidade, exilado das ocupações regulamentadas e das obrigações limitantes, daquilo que é útil, realidade concreta, poder. [...] O poema é o exílio, e o poeta que lhe pertence pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si próprio, fora do seu lugar de natalidade, pertence ao estrangeiro, àquilo que é exterior [...]»<sup>1814</sup> Como se vê, esta imagem do escritor como um ser que vive nas margens manteve-se ao longo das décadas.

Em Portugal, a situação não é muito diferente. Constatamos isso em várias tribunas onde os escritores se costumam fazer ouvir, como nos jornais e revistas ou em livros de entrevistas. Em 1986, Fernando Namora dizia coisas como «a arte é toda ela subversiva», «a arte coloca-se sempre contra “aquilo que está”», «no escritor existe também, por vezes, essa espécie de marginalidade. O escritor está muito ao lado dos marginais, e reage e sente frequentemente como eles», chegando mesmo a compará-los com o tipo de «marginalidade contestadora que reconhecemos em grupos sociais como por exemplo os Ciganos, os errantes, os instáveis, os relapsos, como o povo de um

---

<sup>1811</sup> *Idem*, p. 344.

<sup>1812</sup> Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

<sup>1813</sup> Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours*, citado em Heinich, *idem*, p. 133.

<sup>1814</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, citado em Heinich, *idem*, p. 133.

modo geral. São os velhos heróis pícaros da literatura. E o escritor é um deles».<sup>1815</sup> Para José Cardoso Pires, os escritores são «animais marginais»,<sup>1816</sup> para Fernando Assis Pacheco «o escritor quer-se sempre marginal»,<sup>1817</sup> e José Gomes Ferreira, quando defende que o poeta é aquele que faz «alguma coisa fora do comum», considera a sua marginalidade (de si próprio e do poeta em geral) como um factor distintivo, tornando-o assim diferente, por exemplo, de um Raul Brandão, que «fazia uma vida diferente da minha, não era um marginal».<sup>1818</sup> Mais explícito, Vergílio Ferreira afirmava que

em certa medida, e eu não gosto nada da expressão, vejo-me um pouco como um marginal. Sou um marginal e não me sinto mal por isso. Já houve quem dissesse que eu era um escritor maldito. Não. Não sou nada disso. Fico à margem da história das principais festividades literárias, é certo. É claro que esse não é um lugar muito agradável porque cai lá muito pó e muito lixo... Mas, de facto, não estou na estrada brilhante dos triunfadores, esses que vão por aí fora. Eu deixo-os ir. E rio-me muitas vezes das figuras que eles fazem...<sup>1819</sup>

Na realidade, esta forma de marginalidade remete para uma das principais modalidades de representação do escritor: um indivíduo independente e do contra, que se situa sempre fora de tudo, alguém que se nega implicitamente a pertencer e a obedecer, que rompe com as convenções e que questiona as verdades inamovíveis. Uma vez que a escrita é a arte da dissidência e da ruptura, o verdadeiro escritor é um grande renovador, um inovador que sacode os cimentos da sabedoria tradicional através da sua arte e faz tábua rasa de tudo, com o objectivo de encontrar novos territórios e construir um mundo novo. Um eterno inconformista e um perpétuo transgressor cujos valores e estilo de vida não obedecem aos cânones do quotidiano «certinho» e «direitinho».

Os exemplos são infindáveis, desde os portugueses, como Manuel Poppe: «André Gide era – é – um agitador. Todos os grandes escritores, todos os verdadeiros escritores agitam, desestabilizam, inquietam: Dostoievski, Georges Bernanos, Unamuno, Malcolm Lowry, Régio... Martin du Gard é um agitador. Todo o artista é, visceralmente, um agitador»,<sup>1820</sup> até aos estrangeiros, como o poeta W. H. Auden, para quem «a arte só se alimenta daquilo que a cultura condena» ou o romancista Mario Vargas Llosa, segundo o qual existe uma espécie de incompatibilidade entre o escritor e

---

<sup>1815</sup> Fernando Namora em entrevista de Mário Ventura incluída em *Conversas*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, p. 37 e 39.

<sup>1816</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>1817</sup> Fernando Assis Pacheco, «José Cardoso Pires: “Fui claro?”», *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, p. 5.

<sup>1818</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>1819</sup> Entrevista de Francisco José Viegas, «Vergílio Ferreira: “Fico à margem das festividades literárias”», *Ler*, n.º 2, Primavera de 1988, p. 13.

<sup>1820</sup> Manuel Poppe, «No tempo em que os escritores falavam», *Ler*, n.º 33, Inverno de 1996, p. 53.



a realidade, daí que ele seja «um rebelde, um homem em desacordo com a sua sociedade, com o seu tempo, ou com a sua classe, um homem que não está satisfeito com o mundo». Decidimos, como é óbvio, concentrar a nossa atenção, em Portugal e, novamente, no I e II Congressos dos Escritores Portugueses, sem dúvida momentos significativos tratando-se de um espaço, por excelência, de afirmação e definição da identidade: «a todo o momento o criador cultural deve pôr em causa as estruturas sociais e revolucioná-las» (José-Augusto França);<sup>1821</sup> «A atitude fundamental do escritor é a denúncia: são muitas vezes as denúncias veiculadas nas suas obras que ajudam os outros homens a uma maior consciencialização dos problemas que têm de ser levados à reflexão política propriamente dita» (Natália Nunes);<sup>1822</sup> «É evidente que na rebeldia, na nuance, na revolta, na subtileza, no assimetrismo e até na ambiguidade ou contradição dialéctica do pensamento reside a força revolucionária e verdadeiramente patriótica do escritor, que não pode nem deve limitar-se a dizer ámen a nenhum partido mas a ser de todos a voz não comprometida, crítica, independente»; «é a coragem moral e intelectual de estar contra a corrente de maior aceitação»; «Há que denunciar como remanescente fascista todo o cronista que venha sabotar a afirmação do Outsider, do franco-atirador, do escritor, enfim, não alinhado por códigos e cartilhas em vigor» (Afonso Cautela);<sup>1823</sup> a arte é «uma rectificação do mundo, portanto uma manifestação inconformista [...], uma forma de ruptura» (Fernando Namora);<sup>1824</sup> «Toda a criação implica rejeição do estabelecido... numa palavra: ser do contra», implica «perturbar, ameaçar a tranquilidade do que está» (Mário Dionísio);<sup>1825</sup> «Vejo o escritor e o artista em geral mais como o homem da negatividade criadora do que da passividade conformada ou conformadora», alguém que tem um «olhar crítico face ao poder, qualquer poder» (António Reis ).<sup>1826</sup> Em suma, o escritor é um ser anti-sistema, porque pertencer ao sistema significa negar a sua singularidade e a sua individualidade.

A certa altura, Pacheco chegou à conclusão que o melhor designativo a aplicar-lhe seria o de «pícaro» (na realidade, uma das versões literárias e eruditas do marginal):

o João Palma-Ferreira teve a intuição genial da minha idiossincrasia: chama-me não sei onde, mas recebi aviso, *pícaro*. Arre, já não era sem tempo que alguém achasse a palavra exacta, queu inté sabia, e se deixasse daqueles chavões com que me arrumavam

<sup>1821</sup> José Augusto França, «Da função crítica do escritor», *I Congresso dos Escritores...*

<sup>1822</sup> Natália Nunes, «O Escritor e a Ideologia», *idem*.

<sup>1823</sup> Afonso Cautela, «Da margem esquerda, a voz do gueto», *idem*.

<sup>1824</sup> Fernando Namora, «Literatura, comunicação, sociedade», *idem*.

<sup>1825</sup> Mário Dionísio, «A criação e o(s) poder(es)», AAVV, *II Congresso...*, p. 228.

<sup>1826</sup> António Reis, «O escritor e o poder», *idem*, p. 239.

no ficheiro, *o maldito, o marginal, etc. e tal* – que este que finda hoje. A verdade é que ateuo em manter-me o mais possível afastado e alheio à negregada *sociedade de consumo* e faço os maiores esforços para não lhe dar alegrias, isto é, fazer compras. Tenho que pagar mais cemzes pelo passe social? mais cara a cervejola? *Alguém* há-de pagar por mim que, em trabalho honrado, experiências feitas, já me convenci que, e apenas, me chamam para me explorarem e eu a ver, a prever, a deitar contas no quanto irei ser levado [...].<sup>1827</sup>

Pacheco referia-se ao livro *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, onde Palma-Ferreira, a certa altura, diz

Picaresca é a vida de José Agostinho de Macedo, a de Bocage, e já no século XX, a de Ladislau Batalha e ainda a de Luís Pacheco. Os reflexos dessas picarias autênticas não se sentem, porém, nas obras que deixaram (nem mesmo nas *Cartas* de José Agostinho de Macedo ou nas narrativas de Pacheco).<sup>1828</sup>

Uma designação que não contradizia a exigência de singularidade, principalmente se pensarmos que, como disse João Gaspar Simões, «a novela picaresca, tal como a criaram os Espanhóis, não se deu no nosso clima», o único caso seria Camilo, mas Camilo é um novelista picaresco retardado. Aquilo que não tivemos quando era natural que tivéssemos – temo-lo no século XIX. Chegava com três séculos de atraso». <sup>1829</sup>

Palma-Ferreira define o pícaro pelo seu humorismo, vagabundagem ou deambulação, pelas desgraças, a pobreza, a escassez de comida ou a fome, pela prosápia, a tendência satírica, a exibição da sua vida como um exemplo ao contrário, a verbosidade popular, a apologia da liberdade de acção fora dos padrões sociais, a preocupação da observação social, a autobiografia como procedimento narrativo típico – o pícaro é uma criatura literária que se narra a si próprio –, tudo características que encaixam como uma luva em Luiz Pacheco. Mas esquece-se de um aspecto importante, que teremos oportunidade de desenvolver mais adiante, e é que o *pícaro* em Espanha, o *Furbo* em Itália ou o *Vivo* na Argentina, variantes de um espécimen, é verdade, que tenta burlar as regras em benefício próprio, mas que goza também de um certo prestígio social, principalmente nessas sociedades latinas e católicas, onde o espírito «trapaceiro», desde que bem-disposto e inofensivo, goza de alguma indulgência e até de algum apoio.

---

<sup>1827</sup> Luiz Pacheco «Feliz Ano Novo», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 31 de Dezembro de 1981, p. II.

<sup>1828</sup> João Palma-Ferreira, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa/Biblioteca Breve, 1982, p. 106.

<sup>1829</sup> João Gaspar Simões, *Perspectiva histórica da ficção portuguesa*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, pp. 251, 413 (2ª edição).

Nos últimos anos, Pacheco rejeitava ser um marginal. Em resposta à pergunta «Considera-se um marginal?», Pacheco afirmava, por exemplo:

Eu não me considero coisíssima nenhuma. Eu considero-me um gajo que está aqui sentado. O burguês tem perante o chamado marginal, o gajo que está na cadeia, ou que está no hospital, ou aqui no lar, uma atitude natural de superioridade e supremacia. Isso manifesta-se. O que estou a dizer é que estou-me cagando para o burguês, para os burgueses todos, incluindo a minha costela burguesa.<sup>1830</sup>

Ou ainda, reagindo à sua fama de marginal apontada pelo jornalista de *A Capital*: «Eu não sou um marginal, porra. Sou um senhor.»<sup>1831</sup>

A análise da recepção crítica de Pacheco suscitou-nos ainda outras ideias, como a de que os críticos, muitas vezes, tentavam estabelecer implicitamente uma relação de equivalência com ele, quer posicionando-se no seu mundo de valores, quer posicionando-se num diferente mas coexistindo com ele. Como se essa filiação exercesse a função mágica de talismã, abrisse a possibilidade de um contacto directo com o poder sagrado, que no mundo literário é possuído por aquele que saiu ou escapou da indiferenciação em relação aos outros escritores. Por outro lado, Pacheco servia às vezes, também, de pretexto para uma tomada de posição mais geral quanto à atitude a adoptar em relação à literatura ou para defender uma forma de resistência ou dissidência em relação ao lado institucional do meio literário. Parafraseando Machado Pais, depois de cumprido o dever de exaltar o maldito, o crítico podia reincorporar-se na vida quotidiana com mais valor e entusiasmo, mais tranquilo, porque fortaleceu as suas forças no contacto (sua formulação e defesa) com os valores essenciais.<sup>1832</sup>

Esse contacto fazia-se também pela denúncia da veneração que normalmente acompanha o rótulo. Sem dúvida, a devoção é uma das formas de oficializar aquilo que é constituído na marginalidade, de conferir um reconhecimento colectivo a uma experiência que assenta na singularidade de uma expressão autónoma, indiferente ao julgamento da maioria. A instauração de um consenso quanto à excelência de um artista considerado marginal acarreta inevitavelmente a acusação de «impureza». Perante o acolhimento tão amplamente favorável ao livro *Exercícios de Estilo*, Eduarda Dionísio reflectia sobre «as razões do êxito dum “maldito”», questionava-se sobre a forma «como a publicidade pode servir afinal “malditos” e “benditos”», para concluir que, «ao

---

<sup>1830</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa...*, pp. 222-223.

<sup>1831</sup> Pedro Castro, «Eu não sou um marginal, porra. Sou um senhor», *A Capital*, 24 de Julho de 2005, p.10.

<sup>1832</sup> José Machado Pais, *Sousa Martins e suas memórias...*

contrário do que se poderia supor, *Exercícios de Estilo* não é um livro incómodo».<sup>1833</sup> Anos mais tarde, Eduarda Dionísio explicou o que a tinha irritado: «o Luiz Pacheco estava então de certo modo na moda (lembram-se? como os tempos mudam!...) e estar na moda um “marginal”, um “maldito”, que devia servir sobretudo para incomodar, punha-me desconfiada (como hoje outros me põem...).»<sup>1834</sup> Do mesmo se queixou Baptista-Bastos:

o Pacheco está a perder o tom e o estilo, é um «recuperado» nas próprias águas onde alegremente e sem tineta se atolou; dá uma no cravo e outra na ferradura, deixou de ser o comentador intempestivo, respeitável, temido, para se transformar no mito que ele sempre combateu. Antigamente, Luís Pacheco escrevia um texto (necessariamente impressionista) e estava lá todo dentro, arriscava o pêlo com uma ironia sarcástica que até mandava ventarolas, exercia uma espécie de magistério crítico a vários títulos ponderoso e poderoso porque nos obrigava, a todos nós, a ter cuidado e a não impingir gato por lebre. A sua influência era notória, porque metia medo, uma forma superior de se não ser campeão da convivência, de se recusar ao contentinho da travessa da alegria. Ele escrevia que certos livros eram uma merda e as pessoas não liam mesmo esses livros. Actividade altamente benéfica, tendo em conta as jogatanas de interesses que se estabeleciam; tendo em conta as amabilidades trocadas nesta imensa academia de letrados. Agora, acontece exactamente o inverso: Pacheco diz mal e as criaturas vão logo comprar o livro que ele apontou à execração popular.<sup>1835</sup>

#### 6.4. O maldito e a cultura pop

Parte desta consagração, e origem da acusação de que Pacheco se submetera assimilação da sociedade capitalista, que o neutralizara ao banalizá-lo, teve que ver com o impacto dos meios modernos de divulgação e de informação, fenómeno decorrente da multiplicação dos órgãos de imprensa e televisão (e da concorrência daí resultante), na área da cultura, tendente a esbater as distinções entre alta e baixa cultura. E, de facto, Pacheco saiu do círculo restrito da literatura, saltou para espaços que lhe eram exteriores ou que não eram determinados por ela, como a revista *K*, a *Marie Claire*, o *Sete* ou o *Blitz*. Por outras palavras, Pacheco tinha-se tornado um fenómeno da cultura pop, um processo duplo que incluía uma difusão mais alargada e a admiração por um público não especializado.

Esta nova apropriação da figura de Pacheco terá começado com a exibição, no canal 2 da RTP, na série «Arquivos da Memória», de um documentário – «Luiz

<sup>1833</sup> Eduarda Dionísio, «Um Guia do Libertino», *Crítica*, nº 1, Novembro de 1971, pp. 4-5.

<sup>1834</sup> Semana de 10 de Junho de 1988, catálogo da encenação da *Comunidade*, por José Carretas e interpretação de Cândido Ferreira: Eduarda Dionísio (25 de Maio de 1988)

<sup>1835</sup> Entrevista a Baptista-Bastos, «Jamais seria escritor de livros se não fosse escritor de jornais», *O Diário*, 17 de Agosto de 1980, p. 21.

Pacheco. A Vida e o Texto» – realizado por Cecília Netto e concepção do jornalista Mário Lindolfo, que teve ampla repercussão na imprensa. Por exemplo, uma revista como *Marie Claire* publicou um artigo sobre ele.<sup>1836</sup> Todavia, o caso da revista *K*, dirigida por Miguel Esteves Cardoso e integrando um grupo de jovens que constituíam uma espécie de vanguarda do design gráfico, da publicidade criativa e do jornalismo, foi talvez o exemplo mais significativo desse fenómeno da cultura pop. Para esses jovens profissionais que se afirmavam então nessas e outras áreas, Pacheco representaria um modelo de independência e de irreverências. Sobretudo, veriam nele um símbolo de radicalidade estética e ética (uma ética da excentricidade, do diferente, do estranho). A entrevista saiu no número de Julho de 1992 e trazia uma fotografia do escritor na capa com este título: «Luiz Pacheco gosta de livros e raparigas novas e mais nada. E não é que o cabrão tem razão?»<sup>1837</sup> No miolo da revista, a apresentação do entrevistado não podia ser mais elucidativa:

Luiz Pacheco, escritor, sofre de asma brônquica. Calvície precoce. Fractura do úmero devido a tentativa de suicídio na Av. de Berna. Queda de dentes natural quase total. Enfisema pulmonar bilateral diagnosticado em 1958, obrigado a uso permanente de botija de oxigénio, à noite e ao levantar. Hérnias inguinais não operadas com uso de funda dupla. Hipersensibilidade ao álcool, o que o conduziu a uma fraudulenta fama de alcoólico incorrigível.

Tratamento de desintoxicação no Centro António Flores, ambulatório e dois internamentos. Miopia e astigmatismo, quase cegueira. Bissexual assumido. Leve surdez do ouvido esquerdo. Andropausa total. Três mulheres reconhecidas. Três estadias no Limoeiro: 1957, 1959, 1968. Duas estadias na cadeia das Caldas da Rainha: 1967, 1968. Prisões ocasionais e breves em esquadras da polícia. Autor, entre outros títulos, de: *Literatura Combustível [sic]*. *O libertino passeia por Braga, a idolátrica, o seu esplendor. Exercícios de Estilo. Comunidade*.<sup>1838</sup>

Finalmente, o texto da entrevista, além das fotografias, era acompanhado por ilustrações de Manuel João Ramos, onde a efígie de Pacheco substituíam os rostos de vários monumentos nacionais, como o Infante D. Henrique no Padrão dos Descobrimentos, o Cristo Rei, o Marquês de Pombal, Francisco Sá-Carneiro no Areeiro, Calouste Gulbenkian na Praça de Espanha, o Gil (mascote da Expo98) e a estátua do 25 de Abril de Cutileiro.

O texto de apresentação cria a sensação de que há algo para compreender, um enigma que a percepção imediata não permite explicar. Isso é importantíssimo na

<sup>1836</sup> Não assinado, «O Menino Terrível», *Marie Claire*, nº 43, Maio de 1992, p. 300.

<sup>1837</sup> Carlos Quevedo e Rui Zink, «Para dar o exemplo», *Kapa*, nº 22, Julho de 1992, pp. 33-44 (publicada em *O Uivo do Coiote* - 2, pp. 75-111 e em *O Crocodilo que Voa*, pp. 41-71).

<sup>1838</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa*, p. 41.

produção discursiva, porque abre um espaço enorme para a curiosidade. Principalmente, através da escolha daquela mensagem assente na conduta escandalosa e na degradação física de Pacheco, onde a biografia é o primeiro passo de um caminho que leva às obras e ao escritor, onde cada acto de conduta confirma o precedente, como se houvesse ali toda uma coerência – neste caso os excessos, aquilo que particularizaria Pacheco –, os jornalistas transmitem mais do que mera informação sobre o escritor. Definem-se a eles próprios, definem a sua relação com a cultura e propõem um modo de relação com os leitores tendente a criar uma adesão excessiva ou espectacular ao discurso simultaneamente lógico e absurdo de Pacheco. Não era um modo de vida onde os leitores se pudessem rever ou experiências onde se pudessem reconhecer, mas sim a celebração do triunfo da individualidade e da criação como um lugar de autenticidade, onde qualidades negativas como as prisões ou a intoxicação alcoólica são invertidas em provas de valor, mas também de divertimento, de lazer e de sofisticação. Mais ainda: a cultura como um campo que permite a multiplicação das experiências fora dos limites, como um meio onde os estilos de vida são originais, como um domínio da vida onde não nos devemos levar demasiado a sério.

No final desse ano de 1992, a entrevista foi considerada pelo jornal *Sete* como um dos acontecimentos de 1992:

O importante é «a rosa» e a entrevista alucinante que o escritor Luiz Pacheco deu à revista *Kapa*, a propósito da reedição de *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica*, e na qual afirma que “Deus e Agustina são duas galinhas”. Coragem, senhores. De intelectuais corajosos é que nós precisamos.<sup>1839</sup>

A partir de então, a história pessoal do escritor começou a circular, tornou-se reconhecido – em ambos os sentidos do termo: identificado e valorizado – pelo meio jornalístico mais vasto, que se apropriou dele através de entrevistas, colaborações (no *Blitz*, no *Diário Económico*, na revista dominical do *Público*) e notícias várias. A sua figura, por exemplo, inspirou a letra de uma música – «Divino Marquês» – dos Mãos Morta de Adolfo Luxúria Canibal, que se baseou no texto *O Libertino Passeia por Braga*. A 19 de Dezembro de 1995, o jornal de música *Blitz* entrevistou-o, colocou-o na capa e fotografou-o vestido de Pai Natal: «Uma hilariante sessão fotográfica», informavam. O título da primeira página era este: «O Natal & outras cousas de acordo com o Divino Pacheco».<sup>1840</sup>

<sup>1839</sup> Ana Pereira da Silva, *Sete*, 30 de Dezembro de 1992, p. 15.

<sup>1840</sup> Cláudia Galhós, «Luiz Pacheco: o discurso do libertino», *Blitz*, 19 de Dezembro, 1995, pp. 19-21.

Por essa altura, já Pacheco se tinha convertido, sem ser lido, numa fonte de anedotas, passara a ser identificado como uma personagem, muito à margem da qualidade da sua escrita, cuja silhueta ou desenho incluía as consabidas calças curtas e sem meias, óculos de lentes grossas, fundo de garrafa, numa mão um saco de plástico, «a minha loja andante»,<sup>1841</sup>

Ninguém meta na pinha que eu ando de saco de plástico para me exhibir. Não é como o David Mourão-Ferreira com o cachimbo, ou como o outro idiota do maestro sem orquestra, o Victorino de Almeida, com a bengala. Ou como o Vitorino com a boininha, armado em alentejano.<sup>1842</sup>

Pacheco vestia o que calhava, conforme as ofertas que ia recebendo, por exemplo, um casaco muito bom de Mário Alberto, uma camisa azul enviada por Luís Francisco Rebello, um blusão com vários bolsos oferecido por Lobo Antunes, onde se encontrava de tudo, aspirinas, filotempo (comprimidos para a asma), coramina (para o coração), bombas da asma, peúgas, restos de comida, papéis, características que passaram a ser parte integral da sua personagem. Pacheco nem sempre se furtava a esse exercício, apesar de ter consciência daquilo que estava por trás dele: «Querem apanhar o meu lado pitoresco, ou folclórico, para fazerem negócio com isso. Se fazem negócio com isso, é bom, eu acho bom.»<sup>1843</sup> Esta imagem simbolizava bem a enorme preponderância da pessoa do autor sobre a sua obra, ficando esta secundarizada:

Repare nas minhas calças: sou o gajo das calças curtas. Porquê? Porque não mando fazer um fato desde 1957 ou 1958! E por acaso tinha um bom alfaiate, mas o último fato não o paguei e nunca mais lá fui... “O gajo anda de calças assim para provocar, para se mostrar original.” Não é! Eu vejo aí é calças a três e quatro contos, e ia eu dar três contos por um par de calças?! Jamais de ma vie, porra! Se me dão calças compridas visto-as, dão-me curtas, eu visto-as! Quero lá saber... São dadas! Essa carneirada acha de mim uma coisa, eu acho deles outra! Agora, isto não tem nada a ver com a obra que fiz!<sup>1844</sup>

Pacheco sabia muito bem como o viam, em diferentes momentos referiu a sua «legenda apalhaçada. Uma figura folclórica de Lisboa (li não sei onde) e não só Lisboa: Caldas, Setúbal. Mas é confortante (em justa medida) ver a minha fronha maluca ao lado do Manuel da Fonseca, ouvir logo ao acordar, a sugestão para assistirem ao

---

<sup>1841</sup> Luiz Pacheco, «O que diria Molero?», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 16 de Novembro de 1978, p. IX.

<sup>1842</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa...*, p. 128.

<sup>1843</sup> *Idem*, p. 223.

<sup>1844</sup> *Idem*, pp. 96-97.

espectáculo das minhas dores mazelas misérias ufanias num quarto de Setúbal, com a Irene, os putos».<sup>1845</sup>

Uma das características do fenómeno da cultura pop é apresentar as pessoas simultaneamente como familiares – como qualquer um de nós – e excepcionais – porque diferentes e fora do comum. Era isso que as entrevistas mostravam: um escritor com uma experiência de vida singular mas que, ao mesmo tempo, parecia muito próximo do leitor, pelo à-vontade com que falava da sua intimidade ou vida privada, a vida sexual («Eu não fodo desde 1975, repare que é muito tempo»),<sup>1846</sup> as doenças («Tenho muitas doenças, talvez umas vinte e três. Agora tenho uma merda chamada incontinência. Para um gajo é muito mau andar de fraldas»),<sup>1847</sup> os impostos («E nunca paguei IRS. Então o Benfica não paga e eu pago? Não, não entro nessas»),<sup>1848</sup> as compras («Tenho de comprar uns sapatos! Tenho de ir tirar a cera que tenho neste ouvido! Tenho que comprar óculos novos!»),<sup>1849</sup> as telenovelas brasileiras («Agora vejo uma telenovela, espanto, vejo uma, vejo duas, vejo três, vejo sempre o mesmo gajo que aparece em todas e que é um tipo chato, um actor de merda. Nos filmes querem-me impressionar com aquelas músicas de treta. E depois com as boquinhos de peido da Catarina Furtado»),<sup>1850</sup> os livros de *cowboys* («A minha biblioteca muda todos os dias: todos os dias vendo, todos os dias compro. Vendo o Camilo, compro cobiada»),<sup>1851</sup> o programa da TVI *Big Brother*, etc. Neste sentido, podemos dizer que Pacheco se soube adaptar bem à nova sociedade pós-25 de Abril, tornando-se mais conhecido com as entrevistas e sendo «indiscreto», como as televisões e os jornais gostam (o desbocado é uma das grandes personagens da sociedade do espectáculo).

Estes exemplos mostram-no como alguém que tinha também práticas e gostos variáveis do ponto de vista da sua legitimidade cultural, que pertenciam a registos culturais pouco legítimos. Nesse sentido, o caso de Pacheco mostra-nos a ambivalência ou o jogo duplo de um projecto intelectual que tinha um lado «erudito» e um lado «popular», as duas caras do mesmo escritor. Por um lado, um «Pacheco erudito» que se

---

<sup>1845</sup> Luiz Pacheco, «Provas de Vida», (diário de 8 de Março de 1989 a 24 Junho de 1990, 121 páginas manuscritas, inédito, arquivo da família). Pacheco refere-se à peça de teatro que adaptava «Comunidade».

<sup>1846</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa...*, p. 124.

<sup>1847</sup> Luiz Pacheco entrevistado por Miriam Assor, *Correio da Manhã*, 8 de Abril de 2007.

<sup>1848</sup> Luiz Pacheco entrevistado por Alexandra Carita e Rui Tentúgal, «Para o futuro estou-me marimbando», *Focus*, nº 77, 2001, p. 48.

<sup>1849</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa...* p. 90.

<sup>1850</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>1851</sup> **Luiz Pacheco, *Uivo2*, p. 47.**



reclama de uma tradição literária prestigiada, por outro, um «Pacheco popular», que por exemplo lê livros de *cowboys*, tudo misturado numa espécie de «escritor herói», particularmente legitimado pela trajectória biográfica, que leva a cabo uma luta contra os poderes corruptos do meio que obscurecem a pureza dos princípios primordiais, que desconstrói as redes de interesses e faz aparecer as suas dimensões ocultas, revelando uma espécie de inconsciente do meio literário.

Nas entrevistas, como vimos, Pacheco era reconhecido explicitamente como maldito. Deixando de lado a questão da veracidade ou não dessa imagem, o que nos interessa agora é perceber o efeito que essa representação pode ter nos actores. Assim, mais do que denunciar aqui o equívoco de chamar maldito a Luiz Pacheco, pretende-se analisar a acção exercida por esse rótulo sobre ele. Trata-se de estudar não os mecanismos de formação dessa designação, mas as suas consequências sobre o indivíduo, sobre o modo como ele a geria, como ela o afectava e como estruturava tacitamente as suas interacções. Porque o facto é que ela tinha repercussões concretas não só na auto-percepção dele como no seu próprio comportamento. Por exemplo, levava-o por vezes a sobre-actuar, exaltando ou exagerando a imagem que dele tinham os outros. Na verdade, a partir do momento em que somos identificados ou rotulados tendemos a fazer aquilo que se espera que façamos e temos de responder a tais expectativas, adoptamos uma expectativa de identidade. Mais ainda com as identidades singulares e excêntricas, em que a projecção dessa identidade é particularmente condicionadora: assim que deixamos de corresponder a essa imagem, os outros encarregam-se de nos chamar a atenção para o que está em dissonância com o nosso perfil e de nos lembrar que devemos actuar de acordo com essa representação. O que implica que nem sempre podemos fazer o que queremos, que a identidade singular pressupõe uma certa dose de restrição, a perda de alguma liberdade. Mas claro: adoptar em cada circunstância as atitudes apropriadas e comportar-se perante os outros da maneira que é socialmente esperada não quer dizer que o indivíduo não tenha uma margem de liberdade interior, não consiga manter uma certa distância nas suas relações com os outros. Os indivíduos arranjam sempre forma, conscientemente ou não, de manter uma certa independência de pensamento, por exemplo, através da ironia, do sarcasmo, do gozo, do cinismo, etc.

«Cada vez que, nos últimos tempos da sua vida, Pacheco dava uma entrevista, no dia seguinte à sua publicação apareciam-me aqui dezenas de miúdos, jovens de 18/20

anos, à procura de textos e livros dele. Cada vez que “falava” publicamente transformava-se numa descoberta para muitos. Isto porque Luiz Pacheco era uma voz diferente. Era um homem imprevisível», foi assim que Nuno Franco, alfarrabista, explicou o sucesso da personalidade social de Pacheco.<sup>1852</sup> Nas entrevistas, Pacheco apresentava-se como um tipo singularmente divertido e trocista, com um desprate e uma sem-cerimónia invulgares. Um homem que não levava a sério as regras consuetudinárias nem os convencionalismos da moral. Em suma, alguém que não fazia parte da normalidade social, aquilo que as sociedades consideram um indivíduo «extravagante» ou «excêntrico»<sup>1853</sup>. Ora bem, por via de regra, todos os grupos humanos têm, sempre tiveram<sup>1854</sup>, o seu quinhão de excêntricos, necessitam mesmo deles. O excêntrico é algo que se deve ter, um adorno que fica bem, mais a mais no mundo das artes e das letras, que necessita mostrar a sua diferença relativamente aos outros meios sociais (mais «vulgares»), e cujo prestígio assenta, em grande medida, numa retórica da originalidade e da transgressão. O excêntrico, como no passado os bufões ou os bobos – aqueles que diziam «cousas loucas e cousas acertadas» (Manuel de Laranjeira) – é alguém que tem por função divertir, provocar, surpreender, ou seja, aliviar a tensão que nos provocam as exigências dos compromissos sociais.

Sucede, todavia, que ganhar o estatuto de «excêntrico» ou «extravagante» é um processo demorado e precisa do seu tempo, não é título que se conquiste da noite para o dia. Requer uma persistência no seu relacionamento insólito ou inusitado com os outros, bem como uma desobediência, mais ou menos constante, em relação a algumas regras sociais. Após uma surpresa inicial perante um acto que foge ao comum, e verificando-se uma regularidade nesse comportamento, a sociedade, como medida preventiva, cria uma nova expectativa em relação à conduta desse indivíduo e à forma como passará a relacionar-se com ele. Segundo Carlos Castilla del Pino, professor de Psiquiatria da Faculdade de Medicina de Córdoba,<sup>1855</sup> isso vai conferir ao «excêntrico» um grau de liberdade a cujo luxo os outros não se podem dar. Dito de outra maneira, a ele é-lhe

---

<sup>1852</sup> Nuno Franco, citado em Alexandra Carita, «Ele ainda não disse tudo», *Expresso*, suplemento «Actual», 28 de Novembro de 2009, p. 19.

<sup>1853</sup> A palavra «excêntrico» aponta para a ideia de um sujeito extravagante ou esquisito, mas também para esta outra, importante neste comenos: algo (ou alguém) que está fora do centro.

<sup>1854</sup> «Claro que há sistemas sociais e políticos que não podem permitir-se, nem permitem, aceitar a excepionalidade (relativa) do extravagante. Mas são poucos. Durante o franquismo mais duro, por exemplo, Foxá, d'Ors ou Dalí não só foram aceites como até bem-vindos.», Carlos Castilla del Pino, «Extravagante, excêntrico, raro», em Carlos Castilla del Pino (org.), *La extravagancia*, Madrid, Alianza Universidad, 1995, p. 27.

<sup>1855</sup> Carlos Castilla del Pino, *idem*, pp. 11-35.

concedida uma «licença excepcional», que a expressão «são as coisas de» resume muito bem. No entanto, há um preço a pagar por isso: o excêntrico tem de comportar-se, daí para a frente, de acordo com as expectativas entretanto geradas nos outros, tem de ser coerente com a sua excentricidade, «tem de fazer permanentemente de extravagante, constituir-se “no” extravagante do grupo, para cumprir a função de divertir.»<sup>1856</sup> Temos assim uma contradição entre uma maior liberdade e uma maior restrição conjugadas na mesma pessoa.

Estas ideias aplicam-se na perfeição ao caso Luiz Pacheco. Vejamos a questão das expectativas. Em Novembro de 1999, quando o livro *Prazo de Validade*, que reunia as crónicas do jornal *Público*, foi lançado na galeria de arte Santiago, em Palmela, o jornalista Paulo Morais escreveu o seguinte:

Luiz Pacheco não defraudou todos os que se encontravam no interior da Galeria, uma vez que levantando-se, recusou aceder aos pedidos para dizer algumas palavras, apenas afirmando «quero-me ir embora, já estou farto de estar aqui...» Quase que poderíamos afirmar que se ele tivesse falado, se tivesse dado importância ao acto [...], não estaria a corresponder ao que os seus admiradores se habituaram a esperar da sua pessoa.<sup>1857</sup>

Há um lado de previsibilidade, por assim dizer, no imprevisível que era Luiz Pacheco. Não se tratava de deixar de nos surpreender, mas sim de que ele continuaria – previsivelmente – a surpreender-nos. A expressão «com o Pacheco nunca se sabe»<sup>1858</sup> é bem significativa. E por isso Baptista-Bastos podia dizer, com desportivismo, que sabia que «um dia destes, se lhe der na mona, ele dirá pessimamente de mim soltando casquinadas intermitentes, a sua forma de escárnio e mal-dizer».<sup>1859</sup>

Na entrevista da revista *K* Luiz Pacheco fez algumas referências «invulgares» a outros escritores. Logo de seguida, o jornal *Tal & Qual* quis saber as reacções dos eleitos.<sup>1860</sup> Fernando Dacosta, considerado «pretensioso» por Pacheco, disse que «isso que ele diz não tem importância nenhuma. Estou habituado há 20 anos às suas amizades e traições...». Além disso, apreciava mesmo essa faceta do escritor, pela «completa ausência do sentido da decência e da moral tradicional», para rematar com um «que nunca lhe dou a língua...». Já Saramago, também visado, defendeu que se deve analisar

---

<sup>1856</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>1857</sup> Paulo Morais, «Luiz Pacheco sempre com *Prazo de Validade*», *O Setubalense*, 20 de Novembro de 1999, p. 4.

<sup>1858</sup> *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 19 de Agosto de 1971, p. 5.

<sup>1859</sup> Baptista-Bastos, *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 22 de Dezembro de 1977, p. VI (sobre a publicação do livro *Textos Malditos*, incluído na contracapa de *Textos de Guerrilha* - 2, Lisboa, Ler Editora, 1981).

<sup>1860</sup> Fernando Brederode Santos, «Eu é que os topo», *Tal & Qual*, 17 de Julho de 1992, p. 18.

as afirmações de Luiz Pacheco tendo em conta «as singularidades da personagem». Como se vê, enquanto Luiz Pacheco correspondesse àquilo que era esperado de uma pessoa como ele, ou seja, «excêntrica», os outros continuariam a dizer coisas deste género: «Pacheco continua igual a si mesmo»,<sup>1861</sup> «Pacheco nisto está na mesma: uma língua viperina para quem pisa o risco da sua rigorosíssima ética literária»,<sup>1862</sup> «Igual a si próprio, este Pacheco».<sup>1863</sup>

A relação com a «excentricidade» proporcionava igualmente um à-vontade pouco comum, o qual autorizava certas audácias e explicava que os jornalistas lhe fizessem perguntas que, como é de bom-tom, não eram colocadas a outros escritores. O mero percorrer das entrevistas fornece-nos vários exemplos: «Tu és um escritor homossexual?»;<sup>1864</sup> «Qual o lugar mais esquisito onde fizeste amor?», «E vontade de matar alguém, já tiveste? Quantas coisas fizeste de ilegal ou de condenável?»;<sup>1865</sup> «Donde é que vem essa massa?»;<sup>1866</sup> «Isto tudo vinha a propósito da masturbação. Nunca mais teve sexo por problemas de saúde?», «Que fez aos 700 contos?», «Como é que arranja os 185 contos?».<sup>1867</sup>

Aceitar a excentricidade era considerar natural que Luiz Pacheco dissesse, por exemplo, que em José Cardoso Pires «é tudo batota»,<sup>1868</sup> que exclamasse sobre as novas gerações um «puta que os pariu!»,<sup>1869</sup> que a escrita de Mário Cláudio «é para deitar fora»,<sup>1870</sup> que o diário de Miguel Torga «é uma trampa» e o de Vergílio Ferreira «um livro odioso», em suma, «golpadas para ganhar dinheiro»,<sup>1871</sup> que «ao pé dela [Agustina Bessa-Luís], falar do Saramago é como falar do cão...».<sup>1872</sup> Era publicar nas entrevistas pilhérias como «você não estava muito melhor num baile de carnaval a esfregar a gaita com essas gajas todas? E está aqui a grammar um maluco!»,<sup>1873</sup> ou afirmações, que

<sup>1861</sup> Afonso Praça, «O libertino sou eu», *O Jornal*, 29 de Maio de 1992, p. 32.

<sup>1862</sup> Rodrigues da Silva, «Memórias de um libertino», *O Jornal*, 18 de Outubro de 1991, p. 36.

<sup>1863</sup> Angela Caires, «Pacheco, o Libertino», *O Jornal*, suplemento «O Jornal Ilustrado», 7 de Dezembro de 1990, p. 12.

<sup>1864</sup> Tavares-Teles, em *O Uivo do Coiote – 2...*, p. 68.

<sup>1865</sup> Baptista-Bastos, em *O Crocodilo que Voa...*, p. 82.

<sup>1866</sup> Rodrigues da Silva e Ricardo Araújo Pereira, em *Idem*, p. 165.

<sup>1867</sup> Anabela Mota Ribeiro, em entrevista a Luiz Pacheco publicada em *O sonho de um curioso*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, pp. 174, 176, 178 (originalmente publicada no *Diário de Notícias*, suplemento «DNA», 19 de Dezembro de 1998).

<sup>1868</sup> Luiz Pacheco, *O Uivo do Coiote – 2...*, p. 32.

<sup>1869</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa...*, p. 133.

<sup>1870</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>1871</sup> Luiz Pacheco entrevistado por Alexandra Carita e Rui Tentúgal..., p. 46.

<sup>1872</sup> Luiz Pacheco entrevistado por Elisabete França..., p. 34.

<sup>1873</sup> Luiz Pacheco, *O Crocodilo que Voa...*, p. 90

noutros dariam brado, como «o 25 de Abril não foi importante» (isto num escritor que era comunista e que tinha cartão de militante do PCP), ou que, ironicamente, Luiz Pacheco defendesse Sousa Lara depois de este ter boicotado a candidatura de José Saramago, com *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, a um prémio literário, declarando que o livro era «uma chatice» e «coitado... se teve de lê-lo para o cortar do Prémio Literário Europeu». <sup>1874</sup> Era ainda, por exemplo, fazer uma edição «pirata» <sup>1875</sup> do livro *Relógio de Cuco*, de Virgílio Martinho, sem com isso sofrer quaisquer consequências, mais que prováveis fosse outra a pessoa.

Voltando ainda à peculiar entrevista da revista *K*. É verdade que Natália Correia ficou de mal com ele, não tolerou os ataques («lésbica» e «devassa»), respondeu-lhe na mesma moeda («analfabeto» e «demente»), e que José Cardoso Pires,

começou no entanto por rir a bom rir dos comentários que o visavam. Um alegado noivado de Pacheco com sua irmã fê-lo soltar gargalhadas. [...] Se a afirmação do detractor de que o romancista, no início das relações entre ambos, lhe submetia os textos antes de os publicar, lhe suscitou alguma hilaridade, já as imputações de uma inveja de José Saramago que o levaria a «emborcar três garrafas de whisky» por «cada êxito» do autor do *Memorial do Convento* pareceu irritá-lo a valer. Qualificou de «velhacarias» e de «atestado de mau carácter» as declarações de Pacheco. «Não quero meter-me nessa chafurdice. Recuso tomar conhecimento dessas declarações, por virem de quem vêm.» <sup>1876</sup>

Fosse como fosse, aquilo que em outro não seria perdoado, ou seria mesmo levado à barra do tribunal, em Luiz Pacheco era minimizado, desvalorizado, enquadrado num registo típico que correspondia àquilo que é suposto no indivíduo que adquiriu a identidade de «excêntrico». Tanto isto era assim, que abundavam as expressões «lá está o Pacheco», «coisas à Pacheco», «mais uma das rábulas do Pacheco». O mesmo com «ele diz mal de tudo», ou seja, que não era para ser levado a sério. Aliás, talvez nem o próprio, nas entrevistas, se levasse muito a sério, e aqui a sua grande defesa. Porque, dessa forma, remetia tudo para a categoria da comédia e da paródia.

Acresce a isto que Luiz Pacheco, que sabia muito bem ao que iam os jornalistas – «P: Vamos lá falar de literatura portuguesa contemporânea; R: Eh pá, querem que eu

---

<sup>1874</sup> Declarações publicadas numa reportagem sobre o lançamento da reedição, pela Colibri, d'*O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*, realizado na sala estúdio do Teatro S. Luiz, no Teatro Experimental do Chiado (hoje Teatro-Estúdio Mário Viegas), em Marina Ramos, «Escárnio e Maldizer», *Público*, 21 de Maio de 1992, p. 32.

<sup>1875</sup> Referido por Ana da Silva, «Cronologia», em Luiz Pacheco, *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1998, p. 275 (3ª edição).

<sup>1876</sup> Fernando Brederode Santos, «Eu é que os topo», *Tal & Qual*, 17 de Julho de 1992, p. 18.

diga mal?»<sup>1877</sup> –, quando parece frustrar as expectativas, ou romper esse «pacto implícito» entre ele e os outros (neste caso os jornalistas), vê-se confrontado com a exigência de corresponder ao papel que lhe foi atribuído. Vejamos alguns exemplos: «Continuas às voltas e sem responder. Tás com miúfa?», «O Pacheco em pânico é, para mim pelo menos, que te conheço vai em trinta anos, uma situação nova», «Nunca recuaste perante qualquer afirmação»;<sup>1878</sup> «É a pergunta. E não costumas fugir a nenhuma pergunta», «Que significa essa precaução?»;<sup>1879</sup> «Não sabia que era tão puritano! Essa preocupação é quase uma novidade! Tem dito tão mal de tanta gente...», «Pelas “reservas” que fez em relação ao novo livro, parece estar menos combativo...»;<sup>1880</sup> «Um libertino com pudor?»;<sup>1881</sup> «Vamos lá a saber, é hoje que quebra o tabu do Saramago?», «Está com medo de ser prejudicado por dizer o que pensa do Saramago?».<sup>1882</sup> É este o preço, justamente, que o «excêntrico» tem de pagar: continuar a agir como tal, porque isso permite à sociedade possuir uma «teoria sobre ele perfeitamente coerente e susceptível de ser utilizada na previsão de futuros actos extravagantes».<sup>1883</sup> Pacheco tinha de alimentar com as suas afirmações a identidade que lhe fora atribuída, não podia deixar de fazer de personagem extravagante e desbocada. Vergílio Ferreira percebeu-o muito bem:

Estou comprometido com os outros nos livros que escrevi. Não posso dar o dito por não dito. E é só *esse* problema que se me põe neste meu questionar. Um Luís Pacheco, por exemplo, assumiu outro compromisso. Seria faltar a ele, se agora se pusesse a soltar endechas de amor.<sup>1884</sup>

Pacheco tinha evidentemente algo de excêntrico em relação aos outros que conviviam no mesmo contexto social, já que não obedecia a todas as regras do contexto. No entanto, havia uma regra exclusiva para ele que o constrangia muito mais que aos outros: tinha de fazer sempre algo que fosse ao encontro do que dele se esperava. A isto chamava Castilla del Pino de «carácter hipersocial» da personagem.<sup>1885</sup> Pacheco vivia como personagem graças aos outros e, por conseguinte, em grande dependência dos outros (em certos casos, os indivíduos podem ver-se incapazes de desidentificar-se ou

<sup>1877</sup> Rodrigues da Silva e Ricardo Araújo Pereira, em *O Crocodilo que Voa...*, p. 180.

<sup>1878</sup> Baptista-Bastos, em *O Uivo do Coiote – 2...*, pp. 115, 116.

<sup>1879</sup> Baptista-Bastos, em *O Crocodilo que Voa...*, p. 176.

<sup>1880</sup> Mário Santos, em *idem*, p. 97.

<sup>1881</sup> João Paulo Cotrim, em *idem*, p. 123.

<sup>1882</sup> Tiago Salazar, «Escritor “maldito” abre o livro: o memorial do Pacheco», *O Diabo*, 20 de Outubro de 1998, p. 16.

<sup>1883</sup> Carlos Castilla del Pino, *op. cit.*, p. 26.

<sup>1884</sup> Vergílio Ferreira, *Conta Corrente I (1969-1976)*, Lisboa, Bertrand, Maio de 1982 (3ª edição), p. 392.

<sup>1885</sup> Carlos Castilla del Pino, *Conductas y Actitudes*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009, pp. 76-77.

de abdicar da sua natureza de personagem). Daí que ele, no fundo, estivesse mais «regulamentado» que os outros e mais depressa fosse alvo de acusações de incoerência ou de trair a sua identidade. Foi o que aconteceu com alguns elementos do meio que se identificavam com a sua postura. Vítor Silva Tavares, reagindo à «popularização» de Pacheco por via das entrevistas, considerava que nos anos de 1960 e 1970 Pacheco

uma grandeza que depois, quanto a mim, veio por aí abaixo, e não raro veio depois a ultrapassar a simples maledicência ou a graçola, deixou de ter esse fôlego interventivo esse fôlego maior, que no caso da Crítica de Circunstância subsiste sob a égide, está lá uma frasesinha do António Maria Lisboa, senão me engano é “a crítica, eis a razão da nossa permanência”. Aí portanto a actividade crítica, a intervenção crítica do Luiz Pacheco tinha um âmbito maior, tinha uma grandeza maior, um significado no nosso pequeno meio cultural que posteriormente veio a diluir-se, no meu entender.<sup>1886</sup>

Manuel de Freitas, poeta cuja retórica literária não anda longe do imaginário da «maldição», lamentava o facto de o antigo editor de Cesariny e de Herberto Helder se ter deixado publicar por uma dessas «lixadeiras que hoje se auto-denominam “editoras”» (Freitas referia-se à Oficina do Livro: «é um triste sinal dos tempos verificar que o prestidigitador da Contraponto [...] publicou alguns dos seus últimos livros na esplendorosa Oficina do Livro»).

<sup>1887</sup>

Dir-se-ia que quanto maior a divergência entre um «escritor maldito» e o seu tipo-ideal, mais reduzida fica a sua «superioridade ética» em assuntos literários, quanto mais numerosos forem os actos que contrastam, pela sua aparente incoerência, com a conduta do passado, maior a ruptura da univocidade do sujeito até então forjada por ele e sobre ele através do rótulo. Nesses casos, os outros deixam de saber a que se agarrar no que toca à identidade daquele sujeito: é a que manifesta agora? É a que tinha manifestado até então? O maldito é tolerado enquanto estiver de acordo com o estatuto que lhe corresponde segundo a concepção dos outros, ou seja, enquanto se comportar como é suposto comportar-se o maldito.

Nas entrevistas, do ponto de vista dos jornalistas, Luiz Pacheco não costumava desiludir e ia de encontro àquilo que se esperava dele. Quando António Tavares-Teles disse «vai porém longa a conversa e Luiz Pacheco, o maldizente, ainda não disse mal de ninguém!», obteve logo a resposta desejada:

---

<sup>1886</sup> Entrevista gravada com Vítor Silva Tavares.

<sup>1887</sup> Manuel de Freitas, «Assim, Assado, Cozido», Lisboa, Biblioteca Nacional/Dom Quixote, 2009, p. 15, 16. Pacheco editou na Oficina do Livro duas obras: *Os Doutores, a Salvação e o Menino Jesus* (2002) e *Raio de Luar* (2003).

Olha, mas acabei de ler há bocado um livro do Casimiro de Brito, e vou dizer mal desse tipo! Um tipo que estava como bancário, creio, no Luxemburgo e, quando se deu o 25 de Abril, vem para aqui dizer que era refugiado político, porra! [Ri]. [...] Fez um livro chamado *Arte da Respiração*... Mas essa é a minha arte! A minha arte! Com a asma, com as bombas, com a botija de oxigénio. É a minha arte, respirar! [Ri ainda.] Ele escreve, eu respiro! Está maluco, o tipo! Eu estou maluco, mas ele está muito para lá....<sup>1888</sup>

Só mais um exemplo, bem elucidativo: «Dos [autores] portugueses contemporâneos, evita falar, mas acaba por ceder, depois de algumas insistências.»<sup>1889</sup> E havia outra coisa. É que esta função desempenhada por Luiz Pacheco sujeitava-se a ser utilizada pelos outros para levar a cabo as suas pequenas vinganças e zurzir, por interposta pessoa, sem precisar de sujar as mãos. Ou, então, para destilar umas generalidades abstrusas, umas críticas sem esqueleto, sem um alvo concreto e definido:

Um país dissimulado e sacrificado até merecia a denúncia de um Pacheco, o «cangalheiro da cidade». No tempo dos panfletos e da contestação, o «heterónimo» colectivo de Delfim da Costa cobria as tacadas certas de muito bom bilharista e bilhardeiro. O Delfim da Costa era o «cangalheiro da cidade». Pacheco era-o, às vezes. A cidade, na altura, sacudia-se do marasmo [...].<sup>1890</sup>

Sem dúvida, como reconheceu Fernando Assis Pacheco, «Muita gente escreve, critica, serrilha, subverte, passa rasteiras através de Luiz Pacheco».<sup>1891</sup>

Isto nos induz a pensar que, embora Luiz Pacheco se tivesse auto-excluído e adquirido um distanciamento que lhe permitia atacar, sem reboço, os actores do meio literário, esta «comercialização da excentricidade» por via das entrevistas acabava por contribuir, paradoxalmente, para a conservação desse mesmo meio. E aqui é que está o busílis.

Porque o extravagante não questiona o sistema, simplesmente simula-o com a sua desobediência em relação a regras secundárias, as quais, com efeito, podem ser desobedecidas por alguns *sempre e quando ofereçam uma contrapartida que se considere valiosa*. [leia-se: divertir] O extravagante, como o excêntrico, está naquele âmbito do contexto que não é o centro, onde se situa a maioria e que são os que definem «verdadeiramente», «a sério», o contexto, e que são, digamos, os seus zeladores. Como as denominadas *excêntricas*, aquelas peças de uma máquina que giram mas não a partir

<sup>1888</sup> Luiz Pacheco, *O Uivo do Coiote* – 2..., pp. 67-68.

<sup>1889</sup> Afonso Praça, «O libertino nunca existiu», *Visão*, 26 de Março de 1997, p. 87.

<sup>1890</sup> Clara Ferreira Alves e Torcato Sepúlveda, «Luiz Pacheco: o cangalheiro da cidade», *Expresso* (revista), 10 de Junho de 1988, p. 68 (publicada em *O Uivo do Coiote* - 2, Palmela, Contraponto, 1994, pp. 31-55).

<sup>1891</sup> Fernando Assis Pacheco, «Literatura Comestível», *República*, suplemento «Artes e Letras», 23 de Novembro de 1972, p. V.



do eixo central e que são naturalmente do sistema, o extravagante está fora do centro do sistema a que pertence, mas girando, como todos, para esse centro.<sup>1892</sup>

Por outras palavras, forma parte do meio, mantém com ele uma relação orgânica ou sistémica.

Desde que morreu, já se organizaram alguns daqueles actos sociais de celebração – colóquios, evocações, memórias, edições póstumas, exposições – que servem para escapar ao silêncio e para assegurar a continuidade depois da morte. Os mais importantes estão relacionados com a Biblioteca Nacional: a realização de uma exposição, com catálogo que incluía inéditos – «Luiz Pacheco entra pela porta principal da Biblioteca Nacional», foi o título de um artigo de jornal<sup>1893</sup> – e a compra de espólios em leilão. No mesmo artigo, dizia-se ainda que «Luiz Pacheco é hoje um dos autores mais procurados nos leilões de obras literárias».<sup>1894</sup> Dois indicadores que ajudam a medir o seu prestígio *post-mortem*, ao qual podíamos acrescentar o preço que atingem hoje as edições Contraponto nos alfarrabistas, fenómeno semelhante ao culto das relíquias, uma forma mais, segundo Heinich, de reconhecimento da legitimidade e da consagração literária de um escritor.

---

<sup>1892</sup> Carlos Castilla del Pino, *op. cit.*, p. 27.

<sup>1893</sup> Alexandra Carita, «Ele ainda não disse tudo», *Expresso*, suplemento «Actual», 28 de Novembro de 2009, p. 18.

<sup>1894</sup> *Idem*, p. 19.



## Conclusões

Na vida de Luiz Pacheco vários elementos contribuíram para a sua projecção, no imaginário literário, como escritor maldito. A sua biografia apresentava diversos factores propiciadores ou condições favoráveis que desencadearam aquilo que designámos como «produção social do maldito». Depois de se ter demitido da Inspeção dos Espectáculos, onde trabalhava desde 1945, Pacheco decidiu arriscar-se no futuro, entregar-se sem limites à literatura, tentar uma vida dedicada a ler, a editar e a escrever livros. E a fazer da sua experiência matéria narrativa, uma experiência que muitas vezes se aproximou do abismo e que passou por prisões, hospitalizações, desintoxicações alcoólicas, doença, miséria, fome, escândalos amorosos e sexuais, caos familiar. Luiz Pacheco pertencia àquele tipo de escritores que encaravam a vida como um laboratório da sua obra literária. Nesse sentido, quase todos os textos que publicou têm óbvias alusões à sua vida e têm-no a ele como personagem principal.

Depois de acompanharmos o seu percurso social e a forma como ele se apresentou e definiu a si próprio, como relatou os seus sentimentos e emoções, como descreveu o seu comportamento e acções, as situações em que se viu envolvido, como desenvolveu perspectivas sobre o meio literário e a ordem social mais vasta, procurámos analisar o processo que conduziu à assimilação dessa identidade, nomeadamente através da interacção, e como é que, através dos contactos que estabeleceu, foi tentando manipular, transformar e alterar essa imagem, ao mesmo tempo que se ia submetendo a ela.

A sua «maldição» viu-se ampliada pelo facto de a palavra ter começado a ter mais força que outros traços seus, desde logo o próprio conteúdo dos seus textos, e a controlá-lo parcialmente, tanto que ficou encerrado permanentemente, até ao fim da vida, nesse papel. Depois da sua morte, vastamente noticiada na imprensa e na televisão, as reportagens e artigos publicados reflectiam esse «encerramento». O *Diário de Notícias* de 7 de Janeiro de 2008 trazia na capa o título «Luiz Pacheco: morte do escritor maldito»; o *Correio da Manhã* da mesma data «Morreu o Maldito Pacheco»; a

revista *Flash!*, que o considerou «um digno herdeiro de Camões, Bocage ou Fernando Pessoa», repetiu o epíteto.<sup>1895</sup>

Como diz Heinich «a singularidade não é um estado objectivo, uma substância inerente à essência de um objecto ou de um ser. Ela é uma construção, onde a admiração é um instrumento privilegiado».<sup>1896</sup> Através na nossa análise, verificámos que a identidade de Pacheco como escritor maldito resultou de um determinado comportamento e/ou obra, mas também da designação dos outros, da reacção social de admiração. Dependeu da natureza das suas acções mas também da resposta de alguns membros do meio literário e jornalístico a essas mesmas acções. Na verdade, o rótulo não é uma qualidade que reside no comportamento ou no acto em si, mas que tem origem na interacção entre um indivíduo e aqueles que o qualificam: o rótulo é prova de relação e não de isolamento.<sup>1897</sup> Portanto, a maldição é o resultado, também, de imputações sociais, tem sobretudo que ver com a resposta dos outros a esses actos. Quando criam o maldito estão a forjar, também, a sua adesão ao sistema de valores literários que ele representa, aproveitando a ocasião para reafirmar algumas das regras constitutivas da literatura e para se apresentarem a si próprios como seus defensores imparciais, afirmando-se não ancorados a nenhum grupo de interesses.

Até há bem pouco tempo, pelo menos, a «maldição» era uma referência sociologicamente frequente na literatura, nem que fosse como investimento retórico. A «maldição» costuma ser altamente valorizada e pode ser utilizada como uma estratégia de legitimação por parte dos escritores. Afirmar o contrário significaria reproduzir o paradigma dos estudos literários, que assenta na ideia de que «maldito» é aquele autor que é pouco conhecido, logo menos estudado ou divulgado. Jean Genet, por exemplo, quando se tornou conhecido e famoso «já não permitia que o tratassem como um bastardo, vagabundo, ladrão e prostituto, mas sim como um *poète maudit*».<sup>1898</sup> Adquirir o rótulo de maldito é assim uma forma de fazer carreira num sistema que não é democrático, como o artístico.<sup>1899</sup>

---

<sup>1895</sup> Isabel Laranjo, «O intelectual que viveu em albergues», *Flash!*, nº 242, 16 de Janeiro de 2008, pp. 90-91.

<sup>1896</sup> Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh...* p. 145.

<sup>1897</sup> Howard Becker, *Outsiders*, Nova Iorque, Free Press, 1963.

<sup>1898</sup> Edmund White, *Genet*, Barcelona, Debolsillo, 2006 (tradução em castelhano), p. 323.

<sup>1899</sup> Nathalie Heinich, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

Ser incluído na «família» dos malditos significa tornar-se sujeito de um determinado discurso, construído normalmente à sombra de uma tradição prestigiante, bem como conquistar uma identidade literária forte, clara e definida (o que é particularmente importante num meio caracterizado pela indefinição e pela insegurança identitária).<sup>1900</sup> Quando se isola um indivíduo como objecto de uma narrativa isso confere-lhe uma especificidade e desencadeia um efeito de singularização. Ganhar o estatuto de maldito, instrumento por excelência de designação de um ser que não é equivalente a outro, que é irredutível a toda a classificação, permite consolidar um lugar no meio, bem como adquirir e acumular capital simbólico, contribuindo, nesse sentido, para um reforço positivo da sua imagem. Um escritor não perde nada em entregar-se à maldição, aos seus discursos e às suas representações, há aí uma veia a explorar, um conjunto de materiais que podem servir vantajosamente para a construção da sua personagem pública. As várias entrevistas que concedeu nos últimos vinte anos da sua vida – uma interacção, portanto, que não foi superficial nem momentânea – mostram que Pacheco se integrava plenamente no «mundo literário» e no seu imaginário.

Na verdade, a mitologia do criador livre situa-o no centro do sistema. Ao fazer a história do «maldito» como conceito, Pascal Brissette<sup>1901</sup> mostra como os traços característicos da maldição – o sofrimento (ou melancolia), a pobreza, o desprezo e a perseguição – começaram, com o tempo, e no mundo literário, a ser associados essencialmente a valores positivos: independência em relação a todos os poderes, sinal de honestidade e de sinceridade, daí o facto de serem perseguidos e de, à semelhança dos justos, sofrerem (quem mais sofre neste vale de lágrimas senão os justos?). Assim, no imaginário da literatura, a ideia de «escritor maldito» não significa estar à margem do sistema, antes pelo contrário, é mesmo um conceito «central» e um dos caminhos, não de exclusão mas sim de integração plena no meio literário, o rótulo «maldito» pode mesmo ser visto como uma via de integração e acumulação de prestígio no meio. Nesse caso, o poder do maldito (poder de influência, de acesso aos meios, etc.) mostra que as instâncias de poder não estão apenas onde são oficialmente representadas.

Temos assim duas atitudes: ou tentar seguir as modas do centro, de modo a colocar-se na situação de discípulos, ou tentar transformar a sua marginalidade em

<sup>1900</sup> Nathalie Heinich, «Façons d'«être» écrivain: L'identité professionnelle en régime de singularité», *Revue française de sociologie*, vol. XXXVI, 1995, pp. 499-524.

<sup>1901</sup> Pascal Brissette, *La malédiction littéraire: Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

vantagem. Esta última costuma ser a mais recompensadora no plano simbólico, mas também a mais difícil de levar a cabo. As alternativas ao centro, que lhe dão meios de reconhecimento e formas de compensação mais locais, costumam revelar-se eficazes a mais longo prazo. É uma forma de integração talvez mais laboriosa e que implica um investimento maior.

Portanto, ser considerado «maldito», tal como ser considerado «marginal» não é propriamente desadequado no contexto literário. Não é um padrão de conduta desviante relativamente às expectativas literárias. Mais: ao ser uma representação consensual, ao ser parte integrante do imaginário literário, a marginalidade tornou-se uma rotina ao nível dos discursos. O que não quer dizer que isso tenha uma tradução na prática, que os escritores sejam consequentes com esse ideal. De facto, e apesar de todas as limitações legais que derivam do não reconhecimento da escrita como actividade profissional, também não se pode afirmar que os escritores formam um grupo desprovido de prestígio social e de todo o tipo de reconhecimento por parte da sociedade.

Ao contrário daquilo que está etimológica e socialmente ligado ao conceito, ser considerado marginal pode ser uma forma de ser aceite pelo meio. Por exemplo, a tradição dos movimentos literários de vanguarda fez com que muitos escritores se identificassem com a marginalidade, simultaneamente um espaço de oposição e de integração no meio (e de acesso até a uma certa notoriedade). Poder-se-ia inclusive dizer, jogando um pouco com as palavras, que era um local central para a produção de um discurso, mas também para a possibilidade de ser objecto de discurso. Isto mostramos o perigo de naturalizar a existência de dois mundos, o do marginal e o do integrado, e de os analisar como independentes um do outro, esse é um dos riscos mais evidentes no uso do conceito de marginalidade.

Uma parte não desprezível do discurso dos escritores está marcada pela presença dos conceitos de marginalidade e de marginalização, podendo mesmo dizer-se (pelo menos ao nível retórico) que o meio, ao içá-los como bandeira e ao considerá-los inerente à própria definição de escritor (em particular na sua relação com a ordem estabelecida) legitima as situações marginais e encoraja os comportamentos e as posições desviantes. No mínimo, constitui uma possibilidade de acção dentro do sistema de valores literários. O tratar-se de um argumento que é mobilizado por muitos escritores, mesmo por alguns daqueles que ocupam posições centrais e que mantêm laços fortes com as instituições, ou seja, que dominam as oportunidades de produção e

difusão literária, faz da marginalidade não um espaço de minorias, de privações ou de exclusões, mas, sobretudo, um lugar de identidade e de integração, onde são vitais a necessidade de rebeldia, de transgressão,<sup>1902</sup> de resistência, de oposição, de inquietação, enfim, de uma afirmação contra o mundo.

Na verdade, a partir do momento em que «o marginal» se institucionalizou na vida literária, transgredir passou a ser uma prática funcional e transformou-se, digamos assim, numa norma (informal, é certo, mas ainda assim uma norma). Não encarna uma deriva do sistema, mas sim o seu tipo-ideal. É o rebelde integrado, o excesso assumido. Não a transgressão dos códigos, mas sim um novo código contraditório que faz da transgressão uma norma social. Nesse sentido, para honrarem o seu estatuto, os escritores «têm o dever de ostentar uma certa distância em relação aos valores dominantes»<sup>1903</sup>, o que significa, em última análise, respeitar os valores dominantes. E isto tanto é assim que até «os escritores aparentemente mais estranhos aos valores da arte pura reconhecem-na [a lei fundamental do campo] de facto, que mais não seja pela maneira, sempre um tanto envergonhada, que adoptam para a transgredir».<sup>1904</sup> O maldito, segundo esta lógica, é uma forma de individualização que não implica uma separação do grupo ou do meio. Pode instalar a angústia, ser uma força perturbadora, mas também tem o poder de unir e reforçar o vínculo social, como vimos pela adesão de uma parte não despreciada da crítica e do jornalismo.

A identidade do maldito poderia ser definida como uma marginalidade elitista (ou aristocrática, pelo menos ao nível do imaginário e das auto-representações): marginalidade porque assenta numa marginalidade pretendida ou mesmo desejada, através da crítica e da transgressão dos valores comuns e da renúncia às posições instituídas; elitista pela recusa dos chamados valores burgueses, pela defesa da «arte pela arte» e pela adopção de alguns valores aristocráticos (por exemplo, a ideia do dom inato, substituto do privilégio aristocrático). Além de dupla é paradoxal porque, apesar de assentar na defesa da singularidade e da diferença ou oposição em relação ao colectivo, essa identidade foi adoptada pela maioria dos escritores (pelo menos ao nível do discurso), tornando-se assim num princípio colectivo, geral e partilhado (desde logo,

<sup>1902</sup> Há uma tradição filosófica que explica isto. Por exemplo, esta ideia da «transgressão» não anda longe, no fundo, do conceito de «sublime» de Kant como oposto à «beleza». Enquanto a beleza representa a ordem e a regularidade, o sublime é surpreendente, procura o obscuro, o terrível, o novo. O sublime desafia os sentidos e produz agitação, inquietação, opõe-se, nesse sentido, à satisfação. O sublime excita o medo, é imprevisível, não é passível de antecipação.

<sup>1903</sup> Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte...*, p. 91.

<sup>1904</sup> *Idem*, p. 92.

é uma experiência discursiva comum). Assim, mais do que diferenciar ou distinguir, esse valor aproxima. Esta conclusão foi possível graças a uma análise das representações implícitas e explícitas nos discursos de Pacheco e de muitos outros elementos do meio literário, sem ela teríamos provavelmente caído no erro de sublinhar o seu lado de ruptura, não percebendo que é o discurso da ruptura é, paradoxalmente, um discurso que não entra em contradição com a retórica do meio.

Isso não nos fez abandonar o estudo sociológico das relações entre os agentes. Ao falar de si e do seu passado, Pacheco mobilizava toda uma rede de pessoas com quem conviveu, os grupos que frequentou, os ambientes que conheceu, o que nos fez tentar localizar algumas posições concretas das pessoas com quem se relacionou, identificar quais as afinidades e os distanciamentos literários e intelectuais, quais as ligações antagónicas e quais as complementares, a descrever as opções e restrições que o contexto lhe colocava. Isso implicou situar algumas das suas acções, decisões e discursos dentro de um contexto de significado mais amplo, relacionando-os, por exemplo, com o ambiente social, intelectual e político que o marcou. Daí a importância da análise da evolução biográfica de Luiz Pacheco, da acumulação de acontecimentos ou situações, da forma como eles foram narrados e assimilados pelos outros, das interpretações e avaliações a que deram origem e que contribuíram para as suas diferentes consagrações. Essa rede de relações sociais determinou, em parte, os comportamentos de Pacheco, o que nos permitiu ir além da ideia de que as condutas são determinadas apenas pelas normas e pelos valores interiorizados. Na verdade, as dimensões valorativas e normativas da conduta, pertencendo ao domínio das motivações, tanto podem ser as causas como os efeitos das acções.

Quando falamos de acções não nos limitamos à sua actividade literária, incluímos também as acções sociais extra-literárias – por exemplo, as várias passagens pelo cárcere devido a questões sentimentais –, que conjugadas com circunstâncias propriamente literárias – por exemplo, a aproximação aos surrealistas – foram determinantes na adopção e sucessiva actualização, ao longo dos anos, da tradição literária do maldito e do seu modelo de escritor, que Pacheco aliás teorizou em alguns dos seus textos. O método biográfico pode portanto ser um instrumento útil para perceber as determinações sociais não literárias de um comportamento literário, preenchendo assim algumas lacunas da teoria de Bourdieu, que nos apresenta poucos exemplos da inculcação, incorporação e transmissão do conjunto das disposições que



formam o *habitus* dos actores, tão-pouco da forma como elas agem e são activadas ou suspensas consoante os contextos das práticas.<sup>1905</sup> Como disse Lahire, permitiu preencher o vazio criado pelas teorias da socialização, que «evocam retoricamente “a interiorização da exterioridade” ou “a incorporação de estruturas objectivas” sem nunca verdadeiramente as concretizar através da descrição etnográfica (ou historiográfica) e da análise teórica».<sup>1906</sup>

O seu percurso, tendo em conta aquilo que seria expectável num indivíduo com as suas origens sociais, tornou-o, em parte, num «trânsfuga de classe», pondo assim em evidência a pluralidade de disposições que constituem o *habitus* de um indivíduo. Por exemplo, a análise da trajectória de Pacheco mostrou que ele era portador de um património de disposições incorporadas (mentais e comportamentais) dividido (podendo imaginar uma coisa e satisfazer-se com o seu contrário, consoante a parte do seu património que levava a melhor em função da natureza da situação que se lhe apresentava). Ao mesmo tempo, foram as representações da escrita (ou as disposições culturais) que adquiriu na sua socialização com os surrealistas, em particular a «maldição literária», que lhe tornaram suportável e lhe justificaram alguns dos acontecimentos mais dramáticos da sua vida.

A biografia sociológica, justamente porque não se limita à dimensão erudita da experiência do escritor, por um lado, permite identificar os aspectos coerentes e homogéneos das disposições – por exemplo, a aquisição de uma competência cultural e a escolha da literatura como instrumento para objectivar as suas experiências – testando a forma como elas foram actualizadas sucessivamente em diferentes contextos de socialização, por outro lado, impede a eliminação dos aspectos heterogéneos e contraditórios dos esquemas de disposições dos actores, contrariando assim a tendência das biografias literárias, que tendem a privilegiar a coerência dos percursos, das vidas, das acções em detrimento dos momentos de incerteza, de incoerência e de contradição que fazem também parte dos indivíduos. Tentámos, na medida do possível, pensar cada experiência de vida de Pacheco como um procedimento socializador que lhe foi conferindo uma estrutura mental e emocional que determinou algumas das suas tendências para escolher certas direcções e não outras.

---

<sup>1905</sup> Bernard Lahire, *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

<sup>1906</sup> Bernard Lahire, «Patrimónios Individuais de Disposições. Para uma sociologia à escala individual», *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 49, 2005, p. 20.

A visão do próprio meio literário sobre o escritor maldito pode ser denunciada como uma ilusão (já que não é alguém desconhecido ou desvalorizado, antes pelo contrário), como algo que é desmentido pela experiência e pela realidade (esta é a perspectiva de Bourdieu, para quem a sociologia é também um trabalho crítico sobre a terminologia utilizada para pensar o mundo na época que se está a estudar). Apesar de ilusória, isso não nos deve impedir de a aceitar e tentar perceber qual a sua influência nas acções e quais as suas consequências na interacção (esta é a perspectiva de Heinich). A nossa análise, recorrendo à mediação de algumas teses de Lahire, tentou mostrar que uma e outra perspectiva, a explicativo-crítica e a compreensivo-analítica podem ser complementares e não antinómicas.

## Fontes

### Fontes Primárias

#### 1. Oficiais

Diário do Governo, 10 de Julho de 1956, II Série, nº 162, pp. 4919-4920.

Diário do Governo, 22 de Setembro de 1956, II Série, nº 225, p. 6957.

Diário do Governo, 5 de Fevereiro de 1959, II Série, nº 30, pp. 905-906.

Diário do Governo, 22 de Julho de 1959, II Série, nº 170, p. 5993.

Tribunal 2º Juízo Criminal de Lisboa, processo nº 125/66, Autos de Processo de Instrução Preparatória (Liberdade de Imprensa), Ministério Público, 1966 (publicado como «A 1ª edição portuguesa ou Sade e o Tribunal Plenário de Lisboa – documentos para uma reflexão exemplar sobre política-cultura-moral-ditadura», incluído em Marquês de Sade, *A Filosofia na Alcova*, Lisboa, Afrodite, s/d, 2ª edição, pp. 286-318).

Comarca de Lisboa, 2º Juízo Criminal, Despacho de pronúncia, pp. 320-326.

Contestação dos réus, pp. 328-347.

Questionário e Acórdão do Tribunal Plenário (excertos), pp. 350-359.

Auto de inutilização de livros (PSP, Província da Guiné), 5/2/1970, p. 361.

Registo de nascimento de Luiz Pacheco, 3ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, passada em 23 de Novembro de 2007.

#### 2. Publicações Institucionais

I Congresso dos Escritores Portugueses, 1975 (comunicações dactilografadas, arquivo pessoal).

Associação Portuguesa de Escritores, *Breve Memorial da Sociedade Portuguesa de Escritores e Associação Portuguesa de Escritores no Xº Aniversário da APE*, Lisboa, 1983.

Secretariado Nacional de Informação, *Notícias de Portugal*, nº 943, 29 de Maio de 1965.

#### 3. Textos de Luiz Pacheco

##### 3.1. Inéditos

*Manuscritos e papéis dactilografados*

«Postal RSF de divulgação da obra de Mário Sacramento, *Fernando Pessoa, Poeta da Hora Absurda*», Lisboa, Contraponto, 1960.

«A Insólita Ingratidão» (Biblioteca Luís Piteira), 1962.

«Postal de divulgação de *Crítica de Circunstância*, de Delfim da Costa, o Cangalheiro da Cidade» (com um poema de Delfim da Costa), Lisboa, 1966.

- «Auto de declarações», 1966.
- «Primeiro Manifesto do Underground em Portugal» (com Manuel Grangeio Crespo), Lisboa, 1969/70 (duas páginas dactilografadas).
- «Memorando ao editor sobre o livro *Pacheco versus Cesariny*», 12 de Agosto de 1973.
- «O *Libertino* para o leitor em 1991», 1991.
- «À saída do Limoeiro», 18 de Setembro de 1991 (5 páginas dactilografadas).
- «Memorial: relações de trabalho com a Estampa», 4 de Janeiro de 1994.
- «Circular de Divulgação da Editora Contraponto» (sobre *O Uivo do Coiote - II*, entrevistas de Luiz Pacheco), Palmela, 10 de Fevereiro de 1996.
- «Circular de Divulgação da Editora Contraponto» (sobre *Cartas na Mesa*, de Luiz Pacheco), Palmela, 22/9/1996.
- «Circular de Divulgação da Editora Contraponto» (sobre *Uma Casa na Praia*, de Pablo Neruda), Palmela, 27/11/1996.
- «Paulo Guerreiro Pacheco (Paulo Eduardo de Alvarrão Guerreiro Pacheco Simões) (1894-1960)», s/d. (cinco páginas dactilografadas).
- «O Bife» (Biblioteca Luís Piteira), s/d.
- «30 coplas de pé quebrado compostas, musicadas, cantadas por Delfim da Costa, o Cangalheiro da Cidade» (inclui «A oportuna entrevista com o Cangalheiro da Cidade»), série «O prato do diabo», Contraponto, s/d.
- «As minhas cinco chagas de Mestre Almada Negreiros», s/d (várias versões).
- «As palavras mágicas», s/d.
- «A ver literatura/Haver literatura», s/d.

### *Diários*

#### Diário Remendado (Massamá)

Dias não incluídos na edição Dom Quixote de *Diário Remendado*: 6/3/1973; 31/3/73; 23/6/73; 24/6/73; 12/11/73; 4/6/1974; 16/6/74; 3/2/1975; 17/6/75; 18/6/75; 19/6/75; 29/7/75; 31/8/75; 19/10/75; 20/10/75; 25/10/75; 12/11/75; 11/12/75; 14/12/75.

#### Diário da Indecisão 15/9/1975 a 18/10/1975 (Massamá)

s/ título, 22/07/1979 a 17/10/1979 (Lisboa)

s/título, 02/06/1981 a 17/6/1981 (hospital ou sanatório de Lisboa)

s/título, 01/12/1986 a 20/12/1986 (Lisboa)

Diário Selvagem 17/6/93 a 21/12/1993 (Setúbal)

### *Correspondência* (de Luiz Pacheco):

Para Vergílio Ferreira («Espólio Vergílio Ferreira», Biblioteca Nacional, E31).

### *Cartas*

Lisboa

17 de Junho de 1953 (BNP, Esp. E31/6563)

4 de Novembro de 1953 (BNP, Esp. E31/6565)  
18 de Novembro de 1953 (BNP, Esp. E31/6566)  
28 de Novembro de 1953 (BNP, Esp. E31/6567)  
5 de Dezembro de 1953 (BNP, Esp. E31/6568)  
23 de Dezembro de 1953 (BNP, Esp. E31/6569)  
22 de Fevereiro de 1954 (BNP, Esp. E31/6571)  
2 de Maio de 1954 (BNP, Esp. E31/6572)  
19 de Maio de 1954 (BNP, Esp. E31/6573)  
7 de Junho de 1954 (BNP, Esp. E31/6574)  
24 de Setembro de 1954 (BNP, Esp. E31/6575)  
6 de Dezembro de 1954 (BNP, Esp. E31/6576)  
30 de Julho de 1954 (BNP, Esp. E31/6577)  
17 de Agosto de 1954 (BNP, Esp. E31/6564)  
28 de Novembro (1954 ou 1955?) (BNP, Esp. E31/6578)  
4 de Abril de 1956 (BNP, Esp. E31/6579)  
20 de Outubro de 1956 (BNP, Esp. E31/6580)  
9 de Setembro de 1957 (BNP, Esp. E31/6581)  
26 de Setembro (1957?) (BNP, Esp. E31/6582)  
5 de Março de 1966 (BNP, Esp. E31/6584)  
11 de Maio (ano?) (BNP, Esp. E31/6560)  
s/d (BNP, Esp. E31/6561)  
18 de Fevereiro (ano?) (BNP, Esp. E31/6562)  
25 de Agosto de 1980 (BNP, Esp. E31/914-915)

*Postais*

Lisboa

16 de Janeiro de 1954 (BNP, Esp. E31/6570)  
30 de Janeiro de 1965 (BNP, Esp. E31/6583)  
5 de Março de 1972 (BNP, Esp. E31/6585)

Para Natália Correia («Espólio Natália Correia», Biblioteca Nacional, D9)

*Cartas*

Sem indicação do local do envio

6 de Novembro (1956?), s/l (Esp. D9/1560, 1956-1968)  
31 de Julho (ano?), s/l (Esp. D9/1561, 1956-1968)  
s/d, s/l (Esp. D9/1563, 1956-1968)

s/d, s/l (Esp. D9/1564 (1956-1968)

s/d, s/l (Esp. D9/1564, 1956-1968)

20 de Agosto (ano?), (Esp. D9/1567, 1956-1968)

8 de Maio de 1959 (Esp. D9/1571, 1956-1968)

1962, s/l, (BNP, Esp. D9/)

#### Setúbal

12 de Agosto (1956?), (Esp. D9/1562, 1956-1968)

#### Caldas da Rainha

20 de Julho (ano?), (Esp. D9/1565, 1956-1968)

8 de Setembro de 1965 (Esp. D9/1566, 1956-1968)

3 de Março de 1966 (Esp. D9/1587, 1956-1968)

17 de Maio de 1966 (Esp. D9/1588, 1956-1968)

26 de Agosto de 1966 (Esp. D9/1589, 1956-1968)

#### Macieira (Sertão)

23 de Agosto (ano?), (Esp. D9/1568, 1956-1968)

20 de Setembro de 1962 (Esp. D9/1577, 1956-1968)

#### Almoinha

23 de Outubro (ano?), (Esp. D9/1569, 1956-1968)

16 de Fevereiro de 1962 (Esp. D9/1576, 1956-1968)

#### Viana (?)

12 de Agosto de 1956 (Esp. D9/1570, 1956-1968)

#### *Postais*

##### Peso da Régua

8 de Dezembro de 1959 (Esp. D9/1572, 1956-1968)

#### Setúbal

7 de Setembro de 1979 (Esp. D9/1578, 1956-1968)

11 de Maio de 1964 (Esp. D9/1579, 1956-1968)

6 de Junho de 1964 (Esp. D9/1580, 1956-1968)

22 de Junho de 1964 (Esp. D9/1581, 1956-1968)

14 de Julho de 1967 (Esp. D9/1582, 1956-1968)

Caldas da Rainha

21 de Janeiro de 1965 (Esp. D9/1584, 1956-1968)

12 de Fevereiro de 1966 (Esp. D9/1586, 1956-1968)

12 de Agosto de 1968 (data do carimbo) (Esp. D9/1590, 1956-1968)

Para João Gaspar Simões

*Cartas*

Almoinha, 16 de Fevereiro de 1962 (BNP, Esp. 16)

Para Maria do Carmo Abreu

2 de Outubro de 1968 (cadeia das Caldas da Rainha ou Limoeiro?)

Para João Palma-Ferreira

*Postais*

11 de Dezembro de 1968 (Biblioteca Nacional, Espólio João Palma-Ferreira, N2, 992-996)

Caldas da Rainha, 23 de Agosto de 1968 (Biblioteca Nacional, Espólio João Palma-Ferreira, N2, 992-996).

Para Luís Piteira, conjunto formado por 17 cartas

Massamá

1972: 6/7/72; 26/9/72; 24/10/72; 9/11/72;

1973: 16/1/73; 17/3/73; 27/3/73; 21/4/73; 22/6/73; 28/8/73; 17/10/73;

1974: 21/2/74; 13/8/74; 22/8/74; 23/8/74; 13/4/75.

Para Jaime Aires Pereira, conjunto formado por 17 cartas e 43 postais

*Cartas*

Caldas da Rainha

1965: 27/05 (BNP, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira»)

1966: 17/07; 20/07; 02/09; 12/09; 07/10; 03/12 (BNP, Espólio Luís Amaro, N5, Cx 18, «Luiz Pacheco: cartas e postais a Jaime Aires Pereira»)

Coimbra

1977: 4/12/77;

Setúbal

1964: 12/08; s/d;  
1990: 18/12;  
1991: 15/3; 20/4; 21/5; 22/6; 25/6; 21/11; 27/11;  
1992: 3/3; 8/3; 20/3; 8/10;  
1993: 19/1;

**Palmela**

1997: 5/12;  
1999: 17/1;

**Montijo**

1999: 23/12

*Postais*

**Lagos**

1978: 13/11

**Setúbal**

1990: 8/1; 20/11 (ou 91?); 25/11;  
1991: 15/1; 27/3; 9/4; 18/4; 16/5; 29/8; 11/9; 8/10; 6/12;  
1992: 11/1; 13/1; 21/1; 25/1; 14/2; 3/3; 27/3; 31/3; 29/7; 15/9; 3/11;  
1993: 7/2; 8/2; 21/1; 18/3; 2/4; 2/6; 26/6; 29/6; 11/7; 21/4;  
1994: 18/2;

**Palmela**

1996: 1/11;  
1997: 24/9;  
1998: 18/8; 30/7; 11/10; 6/10;  
1999: 31/1;

**Pinhal Novo**

1993: 6/1; 12/1

Para Jaime Salazar Sampaio (uma carta, enviada do Montijo, Rua César Ventura, 2000; dia e mês ilegíveis no carimbo dos correios).

Para Helena Berger, conjunto formado por cinco cartas e 11 postais

*Cartas*



Montijo

2000: 4/2

Palmela

1999: 13/1; 24/2; 22/5; 25/6;

*Postais*

Montijo

1999: 11/12;

2000: 8/1; 28/1; 11/3; 17/12

Palmela

1997: 19/10; 2/11; 19/11

1999: 25/2; 19/10;

Lisboa

2001: 26/8

Para Florentino Goulart Nogueira, conjunto formado por quatro cartas e 13 postais

*Cartas*

Setúbal

1991: 28/6; 4/7; 8/10;

1993: 13/4;

*Postais*

Setúbal

1991: 25/3; 27/6; 29/8; 11/9; 7/10 (2 postais do mesmo dia); 28/11

1992: 1/1; 2 ou 3/11;

1993: 17/3; 29/8;

1994: 10/2

Palmela

1996: 16/11

*Diversos (arquivo da família)*

Para Vítor Silva Tavares, Caldas da Rainha, 27/04/1966  
Para Luís da Gama, Caldas da Rainha, 27/06/1968  
Para Nuno Teixeira Neves, Caldas da Rainha, 13/07/1968  
Para o Chefe de Secretaria do 2º Juízo Criminal Tribunal da Boa-Hora, Caldas da Rainha, 21/07/1968  
Para João Miguel Pacheco, Caldas da Rainha 26/07/1968  
Para Santos Fernando, Caldas da Rainha, Verão de 1968  
Para Jaime Salazar Sampaio, Caldas da Rainha, Verão de 1968  
Para Artur Ramos, Caldas da Rainha, Verão de 1968  
Para Artur Ramos, Caldas da Rainha, Verão de 1968  
Para Maria do Carmo Abreu, Caldas da Rainha, Verão de 1968  
Para Vítor Silva Tavares, Caldas da Rainha, Verão de 1968  
Para Edite Soeiro, Caldas da Rainha, Verão de 1968  
Para João Palma-Ferreira, Caldas da Rainha, 23/08/1968 (postal)  
Para Maria do Carmo Abreu, Caldas da Rainha, 01/10/1968  
Para Maria Irene, Caldas da Rainha, 09/10/1968  
Para o Juiz de Direito do Tribunal da Comarca da Sertã, 11/10/1968  
Para o Director da Cadeia Comarcã de Lisboa, 22/10/1968  
Para Edite Soeiro, 01/11/1968  
Para Maria do Carmo Abreu, 05/11/1968  
Para Maria do Carmo Abreu, 12/11/1968  
Para o Director-Geral dos Serviços Prisionais de Lisboa, a 23/11/1968  
Para Laureano Barros, Massamá, 16/02/1974  
Para Artur Ramos, Massamá, 19/02/1974  
Para Joaquim Machado, Massamá, 19/02/1974  
Para Jorge Listopad, Massamá, 19/02/1974  
Para Artur Ramos, Massamá, 19/11/1974  
Para Joaquim Machado, Massamá, 19/11/1974  
Para Jorge Listopad, Massamá, 19/11/1974  
Para Laureano Barros, Massamá, 16/02/1974  
Para Luís Amaro, Massamá, 10/03/1975  
Para Luís Amaro, 10/03/75  
Para Hipólito Clemente, Massamá, 11/03/1975  
Para Vítor Silva Tavares, Massamá, 22/10/1975  
Para Vítor Silva Tavares, Massamá, 02/11/1975  
Para Jorge Listopad, Massamá, 07/11/1975  
Para Deodato Santos, 13/10/1980  
Para Paulo Pacheco, Sanatório do Barro, 19/04/1983

Para Virgílio Martinho, Centro de António Flores, Lisboa, 10/05/1985  
Para Camarada Midões, 29/03/1991  
Para Nelson de Matos, 19/04/1991  
Para Júlio Conrado, Setúbal, 03/11/1993  
Para Nelson de Matos, Setúbal, 29/10/1993  
Para Alexandre Pinheiro Torres, Setúbal, 29/10/1993  
Para Acácio Barradas, Setúbal, 16/11/1993  
Para Luiz Francisco Rebello, Setúbal, 01/12/1993  
Para Maria João Duarte, Setúbal, 04/12/1993  
Para Júlio Machado Vaz, Setúbal, 04/12/1993  
Para Aníbal Fernandes, Setúbal, 06/12/1993  
Para Deodato Santos, Setúbal, 10/12/1993  
Para José Manuel Rodrigues da Silva, Setúbal, 16/12/1993  
Para José Carlos Seabra Ferreira, Setúbal, 14/01/1994

*Para Luiz Pacheco:*

De Vítor Silva Tavares, Lisboa, 30 de Outubro de 1975.  
De Nelson de Matos, Lisboa, 27 de Abril de 1983.  
De Armando Baptista-Bastos, Lisboa, 15 de Abril de 1992.  
De Vítor Silva Tavares, Lisboa, 9 de Julho de 1993.  
De José Saramago, Lanzarote, 25 de Agosto de 1994.  
De José Saramago, Lanzarote, 30 de Março de 1995.  
De José Saramago, Lanzarote, 8 de Outubro de 1997.

### 3.2. Obras de Luiz Pacheco

*Carta-Sincera a José Gomes Ferreira / Nota do Autor Por Causa da Província*, Coleção A Antologia em 1958, Lisboa, Contraponto, 1958 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 115-130; e em *Textos de Circunstância*, Amadora, Fronteira, Maio de 1977, pp. 31-51).  
*O Teodolito, composição neo-abjeccionista de Luís Pacheco*, Contraponto, 23 de Outubro de 1962 (incluído em *Exercícios de Estilo*, 1ª, 2ª e 3ª edições)  
*Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966.  
*Textos Locais*, Alcobaça, Contraponto, 1967.  
*Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, Julho de 1971 (1ª edição).  
*Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 6 de Novembro de 1972.  
*Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 22 de Junho de 1973 (2ª edição).  
*Pacheco versus Cesariny* (correspondência), Lisboa, Estampa, 22 de Maio de 1974.  
*Textos Malditos*, Lisboa, Afrodite, Maio de 1977.  
*Textos de Circunstância*, Amadora, Editorial Fronteira, Maio de 1977.

- Textos de Guerrilha – 1*, Lisboa, Ler, Agosto de 1979.
- Textos de Guerrilha – 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981.
- Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984.
- Teodolito e A Velha Casa*, Lisboa, Rolim, 1985.
- O Caso das Criancinhas Desaparecidas*, Lisboa, Rolim, 1986.
- O Teodolito*, Setúbal, Estuário, Novembro de 1990.
- O Libertino passeia por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor*, Lisboa, Colibri, 1992.
- Textos Sadios*, Setúbal, Plurijornal, 1991.
- O Uivo do Coiote* (entrevista), Palmela, Contraponto, 1994.
- Memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995.
- O Uivo do Coiote - 2*, Palmela, Contraponto, 1996.
- Cartas na Mesa* (organização de Serafim Ferreira), Lisboa, Editorial Escritor, 1996.
- Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, Outubro de 1998 (3ª edição).
- Prazo de Validade*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1998.
- Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000.
- Uma Admirável Droga*, Coimbra, Quarteto, Fevereiro de 2001.
- Mano Forte: dezassete cartas de Luiz Pacheco a António José Forte* (organização de Bernardo Sá Nogueira), Lisboa, Alexandria, Fevereiro de 2002.
- Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003.
- Os Doutores, a Salvação e os Meninos*, Lisboa, Oficina do Livro, 2002.
- Figuras, Figurantes e Figurões* (organização de João Pedro George), Lisboa, O Independente, 2004.
- Cartas ao Léu: 22 cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes* (organização de António Cândido Franco), Vila Nova de Famalicão, edições Quasi, 2005.
- Diário Remendado (1971-1975)* (fixação do texto de João Pedro George), Lisboa, D. Quixote, 2005.
- O Crocodilo que Voa: Entrevistas* (org. de João Pedro George), Lisboa, Tinta-da-China, 2008.
- O Espelho Libertino* (org. de Floriano Martins), São Paulo, Escrituras Editora, 2008.

### 3.3. Textos incluídos em antologias

- «Os Namorados» (excerto) e «Coro de Escarnho e Lamentação dos Cornudos em Volta de São Pedro», em Natália Correia (org.), *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Edições Afrodite, 1965 (3ª tiragem da 3ª edição, pp. 431-441).
- «Os Namorados», em *4 autores da Novela Portuguesa Contemporânea* (Sá Carneiro, Almada, Manuel de Lima, Luís Pacheco, Colecção «Antologia de Vanguarda», Lisboa, Edições Afrodite, 1966.
- «O caso das salsichas inimigas» e «Solnado ou do cómico degradado na bilheteira», em Virgílio Martinho e Ernesto Sampaio (org. e notas), *Antologia do Humor Português*, Lisboa, Edições Afrodite, 1969, pp. 885-897.
- «Comunidade», em Vasco Graça Moura (org.), *Os melhores contos e novelas portuguesas*, 3º volume, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 2003, pp. 74-82.

- «A Jantarada», em Fernando Venâncio (org.), *Crónica Jornalística: Século XX, antologia*, Lisboa, Círculo de Leitores, Fevereiro de 2004, pp. 199-201.
- «Comunidade» (excerto) e «*O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*» (integral), em António Mega Ferreira (org.), *O Erotismo na ficção portuguesa do século XX*, Lisboa, Texto Editores, 2005, p. 253.
- «O libertino passeia por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor» (excerto), em Nuno Artur Silva e Inês Fonseca Santos (org.), *Antologia do Humor Português*, Lisboa, Texto Editora, 2008.

### 3.4. Folhetos e folhas volantes

- «Apêndice: A bem da verdade (...)», Lisboa, Contraponto, 1953 (folha editada a propósito de *Afixação Proibida*).
- «Convivência e Polémica», folha volante, mimeografada, 1959 (incluído em *Textos de Circunstância*, Amadora, Fronteira, Maio de 1977, pp. 11-19; e em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 13-19).
- «Coro dos Cornudos», Lisboa, Contraponto, s/d.
- «João Gaspar Simões: "Tenho tanto que escrever, que não tenho tempo para ler"», Vieira do Minho, Edições Delfim da Costa, Série «Tipos Regionais», 1961.
- «Leitura dos Jornais», Lisboa, Contraponto, «O prato do diabo», 1962.
- «Crueldade testicular, o que será?!», s/d (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 51-57; e *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 47-53).
- «Luiz Pacheco e sua pequena tribo (...)», Caldas da Rainha, Contraponto, 1966 (folha de agradecimento pelas ofertas em resposta a *O Cachecol do Artista*, com informação acerca da publicação próxima de *Crítica de Circunstância* e *Textos Locais*).
- «Carta pública de louvores e correcção fraterna ao Exm<sup>o</sup> Director do Jornal de Letras e Artes», Lisboa, Contraponto, «O prato do diabo», s/d (cinco folhas A4, edição policopiada).
- «Comunidade», folheto mimeografado, Dezembro de 1964 (com várias reedições e incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 147-158; *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> edições).
- «O Cachecol do Artista», Santarém, Contraponto, Dezembro de 1964 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 133-144; *Exercícios de Estilo*, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> edições).
- «O Prato do Diabo. 30 coplas de pé quebrado compostas, musicadas, cantadas por Delfim da Costa, o Cangalheiro da Cidade», edições Contraponto, s/l, s/d [1965]
- «O Cesariny muito cansado», Lisboa, Contraponto, 1966 (publicado em *Pacheco versus Cesariny*, Lisboa, Estampa, 1974, pp. 39-41).
- «Maravilhas & Maravalhas Caldenses» (contém «Memorial», «Na Morte de António Pedro», «O Caso Ferreira da Silva»), Contraponto, Outubro de 1966.
- «Comunicado ou Intervenção da Província», Caldas da Rainha, Contraponto, 1966 (folheto com direcção gráfica e extratexto de Ferreira da Silva).
- «1 Burro para o Artista», folheto Contraponto, 1966.
- «O Libertino passeia por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor», Lisboa, Contraponto, Janeiro-Fevereiro de 1970 (2<sup>a</sup> ed. 1970, clandestina, policopiada em «stencil», em Luanda; 3<sup>a</sup>

ed. Contraponto, 1972; 4ª ed. em *Textos Malditos*, Lisboa, Afrodite, 1977; 5ª ed. Barca Nova-Editor, Colecção Marginália, 1985; 6ª ed. Colibri, Março de 1992).

«Pelos Hospitais», Contraponto, s/d [1974] edição dedicada a João Rodrigues, que inclui um texto de Luiz Pacheco, «Um marginal: João Rodrigues», publicado em *O Século de Domingo*, 31 de Março de 1974; um inédito de João Rodrigues, «Canção do Português Atormentado»; «Do 3º andar à Rua», de João Fernandes, texto publicado na revista *Notícia*, em Junho de 1967, e vários desenhos de João Rodrigues).

«A Pide nunca existiu (um pide em Massamá), s/l, Contraponto, 1976.

«Carta a Gonelha», Lisboa, Contraponto (cinco mil exemplares), 6 de Junho de 1977 (incluída em *Textos de Guerrilha - I*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 112-117).

Miguel Torga, o caso veterano, Contraponto, 15 de Dezembro de 1978 (incluído em *Textos de Guerrilha - I*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 106-109; e em *Memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 267-275).

«O Caso do Sonâmbulo Chupista», Lisboa, Folheto Contraponto, Agosto de 1980 (2ª versão, aumentada, alterada, incluída em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 141-156).

*Carta a Fátima*, Setúbal, Plurijornal, Fevereiro de 1992.

*O Coro dos Cornudos*, Contraponto, s/d.

### 3.5. Artigos em jornais e revistas

#### *Década de 1940*

«Jogos Florais e o centenário de Eça», *O Globo*, 23 de Dezembro de 1944, ano II, nº 37, p. ?

«Humorismo e Humoristas», *O Globo*, 1 de Março de 1945, ano II, nº 41, pp. 3-4 (republicado em *O Setubalense*, supl. «Arca do Verbo. Artes e Letras», Ano IV - 1ª série, Semanal - nº 171, 27 de Maio de 1992).

«José Castelo voltou de Londres e fala a *O Globo* da sua actividade na B.B.C.» (entrevista), *O Globo*, 1 de Abril de 1945, ano II, nº 43, p. 14 e 16.

«Uma Entrevista com Mário Dionísio», *O Globo*, 15 de Abril de 1945, ano II, nº 44, pp. 1 e 3.

«Eça de Queiroz visto por quem o conheceu», *O Globo*, 1 de Junho de 1945, p. 3.

«Literatura Feminina», «Literatura de Vulgarização» e «Revistas Francesas e Portuguesas», *Afinidades, revista de cultura Luso-Francesa*, secção de crítica literária, nº 13, Novembro de 1945, pp. 70-77.

«História Antiga e Conhecida», *Bloco: Teatro, Poesia e Conto*, Lisboa, Edição dos autores, 1946 (reeditada como «Os Doutores, a Salvação e o Menino em 1955, incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 11-23).

#### *Década de 1950*

«Sobre a poesia de Carlos de Oliveira», *Contraponto*, nº 1, Setembro de 1950, pp. 10-15.

«Uma revisão crítica», *Contraponto*, nº 2, Outubro de 1952, pp. 1-2.

«Carta ao Sr. Director do "Átomo". Do Sr. João Gaspar Simões ao Sr. Pedro a Silveira ou as Vantagens duma Pena Ferrugenta sobre um Varapau de Feira», *Contraponto*, nº 2, Outubro de 1952, p. 7.

- «José Prudêncio – Um livro de poemas com um sonho na capa», *Contraponto*, nº 2, Outubro de 1952, p. 12.
- «Ernesto Várzea (Balmaceda) – *Oriente, caminhos do mundo português*, Edição do Autor, Porto, 1954», *Notícias do Império*, nº 2, secção «Notas críticas», 5 de Dezembro de 1954, p. 4.
- «Exposições: Fausto Sampaio», *Notícias do Império*, nº 2, secção «Artes Plásticas», 5 de Dezembro de 1954, p. 5.
- «Fernando Reis – *A Lezíria e o Equador* (contos), Editorial Adastral», *Notícias do Império*, nº 3, secção «Crítica», Fevereiro de 1955, p. 9.
- «Colectânea – Poesia, Conto, Portugalíia Editora, 1954», *Notícias do Império*, nº 3, secção «Crítica», Fevereiro de 1955, p. 9.
- «Da Necessidade Duma Crítica Exclusivamente Formativa», *Diário Ilustrado*, Suplemento Literário *Diálogo*, 2 de Julho de 1957 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 131-135).
- «A República faz-se todos os dias», *Seara Nova*, Agosto/Setembro/Outubro de 1957 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 27-29).
- «A Lição», *Seara Nova*, Outubro de 1958, pp. 403-404 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 33-38).
- «Surrealismo e sátira (de André Tolentino a Nicolau Breton)», *Pirâmide*, nº1, Fevereiro de 1959, pp. 13-14 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 61-64; e *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 35-37).
- «Carta de Roma», *Século de Domingo - reportagem, crítica, cultura, humorismo* (Coordenação de Olavo d'Eça Leal), 29 de Março de 1959, pp. 1-2.
- «A Pirâmide & a crítica», *Pirâmide* nº 2, Junho de 1959, pp. 35-38.

### ***Década de 1960***

- «Lendo e relendo Céline», *Correio do Ribatejo*, página literária *Portas do Sol*, 1963 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 85-89).
- «A Velha Casa», conto inédito no *Jornal de Letras e Artes*, 19 de Junho de 1963, p. 8 e 15 (incluído em *Exercícios de Estilo*).
- «Um Parque Mayer à Escala Metropolitana», *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Setembro de 1963, p. 12.
- «O roubo do colar», *Jornal de Letras e Artes*, 1 de Janeiro de 1964, p. 11 e 13.
- «O Caso das Salsichas Inimigas: ao Manuel de Lima – Mestre de "non-sense" português», *Jornal de Letras e Artes*, 5 de Fevereiro de 1964, pp. 8 e 10, com desenho de João Rodrigues (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 67-73; *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1971, 1973, 1998).
- «O Quadros Filosofante», *Jornal de Letras e Artes*, 1964 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 175-179, a que foi acrescentado esse título, inexistente na versão do jornal).
- «António Pedro, *Vanitas Vanitatum*», *Jornal de Letras e Artes*, secção «Na Berlinda», 22 de Março de 1964, p. 14 e 15 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 163-165, a que foi acrescentado esse título, inexistente na versão do jornal).

- «Povo Cão», *Jornal de Letras e Artes*, 1964 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 97-101; e em *Textos de Circunstância*, Amadora, Fronteira, Maio de 1977, pp. 23-28).
- «Na Morte dum Poeta», *Jornal de Letras e Artes*, 22 de Abril de 1964, p. 10 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 111-112).
- «Uma Biblioteca (com sono) Nacional», *Jornal de Letras e Artes*, secção «Na Berlinda», 20 de Maio de 1964, p. 13 e 14 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 169-171, a que foi acrescentado esse título, inexistente na versão do jornal).
- «O Nemésio na Academia» (assinado P.S., ou seja, Pitta Simões), *Jornal de Letras e Artes*, secção «Na Berlinda», 10 de Junho de 1964, p. 13 e 15 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 183-185; e *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 41-43).
- Sem título, *Jornal de Letras e Artes* (assinado P.S.), secção «Na Berlinda», 24 de Junho de 1964, p. 4 e 13.
- «About Bonanza», *Jornal de Letras e Artes*, secção «Na Berlinda», 8 de Julho de 1964, p. 11 e 15.
- «No Dia da Raça», *Jornal de Letras e Artes*, secção Na Berlinda, 22 de Julho de 1964, p. 10 e 12 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 105-107).
- «O David e o Paulino», *Jornal de Letras e Artes*, secção Na Berlinda, 29 de Julho de 1964, p. 11, 12, 13, 14, 15 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 189-194, a que foi acrescentado esse título, inexistente na versão do jornal; e *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, com o título «O David – Une Putain Respectueuse – Mourão-Ferreira»).
- «Nem por acaso...» (crónica de televisão), *Jornal de Letras e Artes*, 30 de Setembro de 1964, p. 11 e 15 (incluído com o título «Povo Cão», aumentado, em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 97-101).
- «O Salema é um cruzado», *Jornal de Letras e Artes*, secção «Na Berlinda», 30 de Setembro de 1964, p. 12, 13, 14, 15 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 197-201, a que foi acrescentado esse título, inexistente na versão do jornal; e em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, com o título «O Salema Sucateiro»).
- «Solnado ou do cómico degradado na bilheteira», *Jornal de Letras e Artes*, secção Na Berlinda (sem título), 18 de Novembro de 1964, p. 2, 3, 4, 15 (incluído em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, Março de 1966, pp. 205-209; em *Antologia do Humor Português*, selecção e notas de Virgílio Martinho e Ernesto Sampaio, Lisboa, Edições Afrodite, Novembro de 1969; e em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, com o título «Carta a Raul Solnado»).
- «Símbolos e Mitos – Fidelino de Figueiredo», *Jornal de Letras e Artes*, secção «Recensões Críticas», 7 de Abril de 1965, p. 3.
- «O Conflito Sino-Soviético – Donald S. Zagoria», *Jornal de Letras e Artes*, secção «Recensões Críticas», 12 de Maio de 1965, p. 13 e 14.
- «Makúá, antologia poética, 5-6 – Grandes Poetas do Século XX», *Jornal de Letras e Artes*, secção «Recensões Críticas», 9 de Junho de 1965, p. 3.
- «Ferreira da Silva: "A cerâmica é uma arte de cozinha, cem por cento pantagruélica!"» (entrevista a Ferreira da Silva), *Jornal de Letras e Artes*, 21 de Julho de 1965, p. 6 e 7.



- «Bairrismo Incipiente: Crónica de Televisão», *Jornal de Letras e Artes*, 15 de Setembro de 1965, p. 11.
- «Jazz de trás do balcão: Crónica de Televisão», *Jornal de Letras e Artes*, 6 de Outubro de 1965, p. 9 e 15.
- «O país da gargalhada (extracto da novela neo-abjeccionista "Os Namorados")», *ABC de Angola*, suplemento *Artes e Letras*, 24 de Fevereiro de 1966, p. 1 e 14.
- «Atenção para João Bonifácio Serra», *Gazeta das Caldas*, 13 de Agosto de 1966, pp. 2 e 4.
- «O caprichismo interventor do sr. Mário Cesariny», *Jornal de Letras e Artes*, 7 de Setembro de 1966, p. 1 e 2 (incluído em *Pacheco versus Cesariny*, Lisboa, Estampa, 1974, pp. 295-301).
- «As Amorasas, de André Bay, em 2ª edição», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», secção «Ficção Estrangeira», 9 de Março de 1967, p. II.
- «Um milhão de dólares cada Viet, de Jean Lartéguy», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», secção «Letras Estrangeiras», 16 de Março de 1967, p. I e II.
- «Um russo contemporâneo», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», secção «Letras Estrangeiras», 23 de Março de 1967, p. I e II.
- «Retrato de um Autor Quando Jovem: Acerca de Cardoso Pires», *Jornal do Fundão*, suplemento & *Etc*, nº2, 26 de Março de 1967 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, com o título «Premissas Literárias de um Grande Escritor», pp. 101-106).
- «Campanha Alegre I»; «Campanha Alegre II»; «Campanha Alegre III – O Picasso das Caldas» (este último incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972), *Jornal do Fundão*, suplemento & *Etc*, nº 3, Ano XXII, nº 1057, 16 de Abril de 1967, p. 5, 7 e 8.
- «Raul Brandão de Viés» (sobre o centenário do nascimento), *Jornal de Notícias*, 20 de Abril de 1967, p. I-II (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 28-30).
- «Campanha Alegre», *Jornal do Fundão*, suplemento & *Etc*, nº 4, Ano XXII, nº 1062, 21 de Maio de 1967, p. 2.
- «Um inquérito ao livro em Portugal», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 15 de Junho de 1967, p. I e II.
- «João Rodrigues», *Jornal do Fundão*, suplemento & *etc...*, nº 8, 10 de Setembro de 1967, p. 4 (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 79-80).
- «O homem que calculava», *Jornal do Fundão*, suplemento & *etc...*, nº 8, 10 de Setembro de 1967, p. 5 (incluído em *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1971, pp. 11-13; 2ª, 1973, pp. 11-13; 3ª ed., 1998, pp. 19-20).
- «Autópsia dos Estados Unidos, em 3ª edição», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», secção «Letras Estrangeiras», 20 de Julho de 1967, p. I e II.
- «Salvaterra, romance por Jean Lartéguy», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», secção «Letras Estrangeiras», 17 de Agosto de 1967, p. I.
- «O Cesariny muito cansado», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 31 de Agosto de 1967, p. I e II (incluído em *Pacheco versus Cesariny*, Lisboa, Estampa, Maio de 1974, pp. 39-41).
- «Atenção para Herberto Helder ou Atenção, Herberto Helder», *Notícia*, 13 de Janeiro de 1968, p. 79 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 20-22).

- «Carnaval Urbano», *Notícia*, 20 de Janeiro de 1968, pp. 82-83 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 35-37).
- «O meu fim-de-ano com Vergílio Ferreira no Ferro-Velho, farejando a *Carta ao Futuro*», *Notícia*, 10 de Fevereiro de 1968 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 69-73; e *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 31-34).
- «Ao Menos Menos Literatura», *Notícia*, 17 de Fevereiro de 1968, p. 80 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 40-42).
- «Um Estafermo, Uma Aventesma e Surrealismo à Vista!», *Notícia*, 24 de Fevereiro de 1968, pp. 66-67 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 61-67).
- «Encostado à Solidão», *Notícia*, 9 de Março de 1968, pp. 74-75.
- «3 Parágrafos Apenas», *Notícia*, 16 de Março de 1968, pp. 74-75.
- «A Conquistar um Futuro: Nelson de Matos», *Notícia*, 30 de Março de 1968, pp. 74-75 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 43-47).
- «Afã Editorial», *Notícia*, 13 de Abril de 1968, pp. 74-75.
- «Isto Sinto e Isto Escrevo», *Notícia*, 20 de Abril de 1968, pp. 74-75 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 11-12).
- «Conversar Amanhã, começando já hoje», *Notícia*, 4 de Maio de 1968, pp. 74-75.
- «Shakespeare por ele próprio», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», secção «Letras Estrangeiras», 9 de Maio de 1968, p. I e II.
- «Teatro de Revista: Chalaça e Simpatia», *Notícia*, 11 de Maio de 1968, pp. 74-75 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 51-53).
- «Da intervenção à abjecção», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 23 de Maio de 1968, p. I e II (incluído em *Pacheco versus Cesariny*, Lisboa, Estampa, Maio de 1974, pp. 317-322).
- «O Melhor é o Salvador», *Notícia*, 8 de Junho de 1968, pp. 78-79 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 54-56).
- «Noite com Lua», *Notícia*, 15 de Junho de 1968, pp. 78-79.
- «Consolação Inconsútil», *Notícia*, 20 de Julho de 1968, pp. 74-75.
- «Um Tempo Comum?», *Notícia*, 24 de Julho de 1968, pp. 78-79.
- «O Grão de Areia», *Notícia*, 3 de Agosto de 1968, pp. 78-79 (teve cortes da censura).
- «Arremedando Kipling», *Notícia*, 17 de Agosto de 1968, pp. 78-79.
- «Uma Universidade Popular», *Notícia*, 5 de Outubro de 1968, pp. 78-79.
- «O movimento do Homem», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 5 de Setembro de 1968, p. I e II.
- «Os U.S.A. vistos por Maurois», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 3 de Outubro de 1968, p. I e II.
- «*História Universal*, por Carl Grimberg», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 10 de Outubro de 1968, p. 18.
- «*Vietname – os escritores tomam posição*», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 17 de Outubro de 1968, p. I e II.

- «Novos e interessantes livros estrangeiros», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 24 de Outubro de 1968, p. II.
- «Problemas do livro: tentativas periclitantes», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 31 de Outubro de 1968, p. I e II.
- «Um texto promissor», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», secção «Opiniões de leitura», 28 de Novembro de 1968, p. I e II.
- «Para o Natal», *Notícia*, 21 de Dezembro de 1968, p. 78.
- «Um romance singular, snobíssimo», *Notícia*, 4 de Janeiro de 1969, pp. 78-79 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 107-113).
- «Anarquista e dorminhoco», *Notícia*, 11 de Janeiro de 1969, pp. 79-80 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 115-120).
- «Um Antigo Pesadelo e Tremendo», *Notícia*, 18 de Janeiro de 1969, p. 83.
- «Erotismo Gagá» (assinado Pita Simões), *Notícia*, 25 de Janeiro de 1969, pp. 78-79.
- «De Vento em Popa, ao que parece», *Notícia*, 25 de Janeiro de 1969, p. 79 e 81.
- «Lisboa e quem cá escreve», *Notícia*, 1 de Fevereiro de 1969, p. 79-80 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 57-60).
- «Uma voz calmante», *Notícia*, 26 de Abril de 1969, pp. 82-83 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 61-64).
- «Um parolo ao ataque», *Notícia*, 10 de Maio de 1969, p. 79 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 93-95).
- «Do valor das palavras», *Notícia*, 17 de Maio de 1969, p. 82 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 65-69).
- «Dorita Caltel Branco, Galeria Interforma; António Areal, Manuel Baptista, Galeria Quadrante», *Notícia*, 24 de Maio de 1969, pp. 82-83.
- «Feira do Livro por fora, por baixo e por dentro: Anti-Reportagem», *Notícia*, 31 de Maio de 1969, pp. 10-16.
- «O Pesadelo Americano visto por Norman Mailer», *Notícia*, 7 de Junho de 1969, p. 82.
- «Um Ritual para Apressar o Futuro?» (assinado Pitta Simões), *Notícia*, 30 de Agosto de 1969, p. 71.
- «Escrevendo de homem para homens», *Notícia*, 6 de Setembro de 1969, p. 79 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 73-75).
- «Mário Dionísio: um breve perfil», *Notícia*, 13 de Setembro de 1969, pp. 78-79 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 76-80).
- «Teatro de Cordel», *Notícia*, 20 de Setembro de 1969, pp. 82-83.
- «O Valentão do Mundo Ocidental de Synge» (assinado Pitta Simões), *Notícia*, 27 de Setembro de 1969, pp. 76-77.
- «Poeta, o Namora?! Ora, ora...», *Notícia*, 4 de Outubro de 1969, pp. 76-78 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 75-82, com o título «Poeta, o Namora?!... Fora! Fora!!!»).
- «Madre Antiga», *Notícia*, 11 de Outubro de 1969, pp. 72-73.
- «Quando o Abominável Aparece», *Notícia*, 18 de Outubro de 1969, p. 73.
- «Terras do Meu País, por Césare Pavese», *Notícia*, 25 de Outubro de 1969, pp. 70-71.

«Jorge de Sena em órbita», *Notícia*, 8 de Novembro de 1969, pp. 78-79 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 81-85).

«Apenas uma Promessa», *Notícia*, 15 de Novembro de 1969, pp. 77-78.

«Um Processo de Dissolução das Palavras», *Notícia*, 22 de Novembro de 1969, pp. 74-76.

### **Década de 1970**

«Indicações Bibliográficas e pouco mais», *Notícia*, 21 de Fevereiro de 1970, pp. 78-79.

«Uma Voz, Uma Presença», *Notícia*, 26 de Setembro de 1970 (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981).

«Cronos e Sodomo não Perdoam», *Notícia*, 3 de Outubro de 1970, p. 94 (incluído em *Pacheco versus Cesariny*, Lisboa, Estampa, 1974, pp. 323-326).

«O Fósforo na Palha: Egito Gonçalves», *Notícia*, 31 de Outubro de 1970, pp. 83-84.

«O que é um escritor maldito?» (1ª e 2ª parte), *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 11 Fevereiro de 1971, p. 1 e 2, e 18 de Fevereiro de 1971, p. 1 e 2 (incluído em: *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 13-23; *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 55-70; *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 126-142).

«O melhor livro do ano», *Notícia*, 13 de Fevereiro de 1971, pp. 86-87 (o excerto «O problema do mecenato» foi reproduzido na revista *Periférica*, nº 8, Inverno de 2004, Vila Pouca de Aguiar, pp. 32-33; o texto completo foi incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 102-108).

«Rol dos Livros Entrados e Pouco Mais», *Notícia*, 27 de Fevereiro de 1971, p. 81 (o excerto «Um poeta muito apreciado em Massamá» foi incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 109-110).

«Crítica de identificação», *Notícia*, 17 de Outubro de 1971 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 123-127; e *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 193-197).

«Historieta Alusiva», *O Século Ilustrado*, 30 de Outubro de 1971 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 255-263).

«O Eco de um Eco de um Eco», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, número especial «Dadá Cá (2)», 27 de Fevereiro de 1972, p. 3.

«Barafunda Surreal Coimbra», *Diário de Lisboa*, 21 de Abril de 1972, p. 7.

«O que é feito do argelino?», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 24 de Agosto de 1972, p. I (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 94-95).

«Falando Filatelia», *República*, 31 de Agosto de 1972 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 139-145).

«Frio, Frio», *República*, Outubro de 1972 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 149-152; e em *Exercícios de Estilo*, 3ª edição, Lisboa, Estampa, 1998, pp. 219-221).

«Os Poetas Sonegados», *República*, 19 de Outubro de 1972 (incluído em *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp. 155-161).

«Parábola do Escritor-Que-Era-Sério e do Escritor-Que-Não-Era», *Jornal ETC*, nº 5, 15 de Março de 1973 (incluído em *Textos de Circunstância*, Amadora, Fronteira, Maio de 1977, pp. 83-92).

- «Do Capítulo da Ingenuidade», *Diário de Lisboa*, 13 de Setembro de 1973 (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 89-92).
- «Uma viagem quase trivial», *Ele*, nº 11, Novembro de 1973, pp. 4-5 (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 111-116).
- «Um Conto por um Conto», *República*, 15 de Novembro de 1973 (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 78-82).
- «Julgareis qual é mais excelente», *República*, supl. «Artes e letras», nº 15321, Quinta-feira, 27 de Dezembro de 1973, p. I e III.
- «Um marginal: João Rodrigues», *O Século de Domingo*, 31 de Março de 1974 (incluído em *Pelos Hospitais*, Contraponto, s/d [1974]; em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 80-81).
- «Sapateiros acima do chinelo», *Diário de Notícias*, Abril de 1975 (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 110-111).
- «Quando até os mortos votavam», *Diário de Notícias*, 14 de Abril de 1975 (incluído em *Textos de Circunstância*, Amadora, Fronteira, Maio de 1977, pp. 95-106).
- «Firme e Vigilante», *O Século*, 27 de Abril de 1975 (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 23-25).
- «O Orgulho de Ser Português», *Diário de Notícias*, 9 de Junho de 1975, p. 7.
- «Menina e Madona e Mafiosa. Memórias dum editor falido», *O Jornal*, 20 de Novembro de 1975 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 19-27).
- «Democracia de Cultura», *Boletim das Bibliotecas Itinerantes e Fixas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Série III, nº 1, 1975, pp. 7-9 (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981).
- «O Galimar da Rua da Emenda», *Diário Popular*, 26 de Fevereiro de 1976, p. I e VII (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 45-48).
- «Um Fantasma para todo o serviço», *Diário Popular*, 11 de Março de 1976, p. II e III (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 64-67).
- «José Viale Moutinho: na crista da vaga», *Diário Popular*, 9 de Junho de 1976, p. IV e V (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 100-102).
- «Um depoimento quase folhetim», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 1 de Julho 1976, p. V.
- «Uma reedição, uma novidade», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 8 de Julho de 1976, p. V e VI.
- «Fátima ou o Amor Louco», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 15 de Julho de 1976, p. IV e V (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 15-19; e *Exercícios de Estilo*, 3ª edição, Lisboa, Estampa, 1998, pp. 213-218).
- «Os aforismos de Grangeio Crespo», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 22 de Julho de 1976, p. IV e V.
- «Então, como é?», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 29 de Julho de 1976, p. IV e V.
- «Um marginal ousa», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 5 de Agosto de 1976, p. III.
- «Varra cada um...», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 14 de Outubro de 1976, p. III.
- «O sambista suicida», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 21 de Outubro de 1976, p. VI (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 97-99).

- «Bertrand, Ática o Prego à Vista!», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 28 de Outubro de 1976, p. II.
- «Um Pide em Massamá», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 11 de Novembro de 1976, p. XI (incluído em *Textos de Circunstância*, Amadora, Fronteira, Maio de 1977, pp. 109-114).
- «Onde se fala da Okrana», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 25 de Novembro de 1976, p. I e IX (incluído em *Textos de Circunstância*, Amadora, Fronteira, Maio de 1977, pp. 115-119).
- «A Menina do Casaco Verde», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 2 de Dezembro de 1976, p. III.
- «O Eixo Invisível», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 9 de Dezembro de 1976, p. IX.
- «Santos Fernando, Meu Amigo», *Diário Popular*, 16 de Dezembro de 1976, p. VIII (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 82-83).
- «O Veado», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 23 de Dezembro de 1976, p. VIII (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 133-135; e *Exercícios de Estilo*, 3ª edição, Lisboa, Estampa, pp. 231-233).
- «Responso de Fim-de-Ano», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 30 de Dezembro de 1976, p. I.
- «Poesia Poesia Poesia», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 6 de Janeiro de 1977, p. VIII (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 55-58).
- «Farsa tornada drama», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 13 de Janeiro de 1977, p. IV e V.
- «A poesia compensa?», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 20 de Janeiro de 1977, p. IV e V.
- «A Jantarada», *Diário Popular*, 3 de Fevereiro de 1977, p. I (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 73-75; e Fernando Venâncio (org.), *Crónica Jornalística: Século XX, antologia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, pp. 199-201).
- «A Heidi Cá da Casa», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 24 de Fevereiro de 1977, p. VIII (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, como «Tratem-no por Luisito», Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 40-42).
- «Um pai foi à viola - I (do m/ Livro Negro)», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 31 de Março de 1977, p. II e III.
- «Um pai foi à viola (2) (do meu Livro Negro)», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 7 de Abril de 1977, p. III.
- «Descobri Um Autor», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 5 de Maio de 1977, p. IV (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 12-14; e *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 181-184).
- «Carta a Gonelha», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 19 de Maio de 1977, p. III e IV (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 112-117).
- «Alguns Marginais e Outros Mais», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 28 de Maio de 1977, p. III (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 28-30).
- «Aquele Pé», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 2 de Junho de 1977, p. I (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 59-61).
- «O Cabeça de Vaca», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 18 de Junho de 1977, p. V (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 31-34).

- «Desta Feita, um Enforcado», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 9 de Julho de 1977, p. III (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 35-37).
- «Um raro poeta», *Diário Popular*, suplemento. «Letras e Artes», 28 de Julho de 1977, p. VIII (incluído em *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, pp. 35-44).
- «Caturrice Justificada», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 6 de Agosto de 1977, p. III (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 86-88).
- «Caldas Revisitada», *Diário Popular*, 17 de Agosto de 1977, p. 14.
- «Ah Grande Fallorca!», *Diário Popular*, 15 de Setembro de 1977 (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 43-44).
- «Livro Negro», *Diário Popular*, suplemento *Letras & Artes*, 6 de Outubro de 1977, p. I (excerto do *Diário Remendado*, Lisboa, D. Quixote, 2005).
- «Coimbra é uma lição... (canção muito conhecida), Portugal dos Pequeninos», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 10 de Novembro de 1977, p. IV. (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 95-97).
- «Memórias de um editor falido: Uma picardia a mestre Almada», *O Jornal*, 11 de Novembro de 1977, p. 23 (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 17-20).
- «Manuel de Lima está a chegar!», *Diário Popular*, 17 de Novembro de 1977, p. IX (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 38-41; e no catálogo da peça «Malaquias. A História de um Homem Barbaramente Agredido», de Manuel de Lima, pelo Teatro Veredas).
- «Memórias de um editor falido: Quem viver verá», *O Jornal*, 18 de Novembro de 1977, p. 27 (incluído com o título «O Pires aldrabão» em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 37-39).
- «Segunda Carta a Gonelha», *Diário Popular*, 24 de Novembro de 1977, p. III.
- «Coimbra é uma canção, etc. Pavilhão de Maluquitos», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 2 de Dezembro de 1977, p. VIII.
- «Coimbra é Tradição (Fado-Canção): Regresso Assustado ao Antigamente», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 22 de Dezembro de 1977, p. III.
- «A Rata dos Cabarés», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 29 de Dezembro de 1977, p. IV.
- «Truques Patuscos», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 16 de Março de 1978, p. III (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 83-85).
- «Não Adianta Chorar», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 23 de Março de 1978, p. I.
- «Andanças & Paranóias», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 30 de Março de 1978, p. III e VI.
- «Suite Evorense», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 18 de Maio de 1978, p. VII.
- «António Maria Lisboa era pederasta?», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», Lisboa, 7 de Setembro de 1978, p. I e VIII (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 74-78).
- «Artefactos Verbais Inócuos», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 28 de Setembro de 1978, p. XII.
- «As Estruturas Vivas», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 26 de Outubro de 1978, p. VI.

- «Os Nossos Escribas no Pós-25 de Abril: Miguel Torga o caso veterano», *Página Um*, nº 249, 9 de Novembro de 1978 (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 106-109; e em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 267-275).
- «A Farsa da Europa», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 9 de Novembro de 1978, p. XII (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 136-139).
- «O que diria Molero?», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 16 de Novembro de 1978, p. IX e XI.
- «Duas Pitadas de Esperança», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 1 de Fevereiro de 1979, p. IV e V.
- «Uma Literatura de Câmara», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 8 de Fevereiro de 1979, p. VIII.
- «O Destino dos Livros», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 15 de Fevereiro de 1979, p. IV, V e VII (fazia parte do índice para o vol. II dos *Textos de Guerrilha*).
- «Catando e Rindo», *A Voz do Povo*, Março de 1979 (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 68-72).
- «A Bolsa, a Bolsinha!», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 29 de Março de 1979, p. VIII.
- «Os poetas locais», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 5 de Abril de 1979, p. VI e VII.
- «A Situação Sindical do Escritor», *Diário de Lisboa*, 30 de Março de 1979, p. 2 (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 89-91).
- «Essa, do Alcoolismo», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 10 de Maio de 1979, p. XII (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 98-102).
- «A Castração Censória», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 17 de Maio de 1979, p. VII e IX (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 125-127).
- «Porquê um Sindicato de Escritores», *Diário de Lisboa*, 19 de Maio de 1979 (incluído em *Textos de Guerrilha - 1*, Lisboa, Ler, 1979, pp. 92-94).
- «Censura & Corrupção», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 24 de Maio de 1979, p. V e X (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 127-131).
- «As 50 Posições», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 21 de Junho de 1979, p. IV.
- «Os Malefícios (e o grotesco) da Censura», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 28 de Junho de 1979, p. III (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 117-124).
- «Um debate, aquela noite e a velha senhora», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 12 de Julho de 1979, p. V.
- «Recordando Elio Vittorini», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 16 de Agosto de 1979, p. VIII.
- «2 poetas premiados e 1 herói forjado», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 30 de Agosto de 1979, p. VIII.
- «Relatório de viagem c/ 1 Cretense à mistura», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 27 de Setembro de 1979, p. III



- «Algo sobre António Maria Lisboa», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 4 de Outubro de 1979, p. V e X (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, como «António Maria Lisboa - II», Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 65-68).
- «António Maria Lisboa - III», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 11 de Outubro de 1979, pp. VI e VII (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 69-74).
- «Ou vai ou racha», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 18 de Outubro de 1979, p. V.
- «Profissão: Escritor», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 25 de Outubro de 1979, p. I e XII.
- «Manuel de Lima», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 30 de Outubro de 1979 (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 86-89).
- «Uma Carta inédita de Manuel de Lima», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 31 de Outubro de 1979, pp. VI-VII.
- «Manuel de Lima e a Crítica», *O Jornal*, 31 de Outubro de 1979 (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 84-86).
- «Profissão: Escritor. As perguntas desnecessárias», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 8 de Novembro de 1979, p. III.

### ***Década de 1980***

- «Uma Obra Monumental», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 3 de Janeiro de 1980, p. V (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 27-30).
- «Devaneios & Promessas & Mirabolâncias», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 24 de Janeiro de 1980, p. III.
- «Este meu companheiro de jornada este jornalista honrado», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 31 de Janeiro de 1980, p. III.
- «António Maria Lisboa: Algumas achegas», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 21 de Fevereiro de 1980, p. I e VIII (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 62-65).
- «Eu Cá Sou Afegão», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 28 de Fevereiro de 1980, p. I e XII (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 42-47).
- «Poetas, Patafísicos Pacóvios, Pechisbeques & Etc.», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 6 de Março de 1980, p. I e XII.
- «Surrealismo à Vista!», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 10 de Abril de 1980, p. VI.
- «Em Voz Baixa», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 12 de Junho de 1980, p. VII.
- «Sapateiro Lírico, Precisa-se», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 3 de Julho de 1980, p. V (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 55-58).
- «Este Sol é de Justiça», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 10 de Julho de 1980, pp. V-VI (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 103-106; e *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 151-155).

- «Migalhas e Pão-de-Ló», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 17 de Julho de 1980, pp. VII-IX (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 105-109; e *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 156-159).
- «Parajornalismo, Mau Jornalismo & Etc.», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 24 de Julho de 1980, p. V.
- «Sardinhas, Abelhas, Certos Malandros», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 31 de Julho de 1980, p. IV (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 48-51).
- «Malandrices», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 7 de Agosto de 1980, p. II e IV (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 51-54).
- «Recensões e Pouco Mais», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 14 de Agosto de 1980, p. IV.
- «Uma Livraria, 3 Poetas + 37 Haikkus», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 21 de Agosto de 1980, p. IV e V.
- «Namora, o Prémio Nobel e o Interesse Nacional», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 28 de Agosto de 1980, pp. I e III.
- «Um livro comovente, e esclarecedor», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 26 de Fevereiro de 1981, p. II e III.
- «O comando MIC», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 12 de Março de 1981, p. IV.
- «Uma palavra à província (que lê)», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 26 de Março de 1981, p. IV.
- «O caso da carteira OVNI», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 2 de Abril de 1981, p. III.
- «Mais de metade da vida», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 9 de Abril de 1981, p. I e III.
- «Lixem-se!», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 16 de Abril de 1981, p. I (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 25-26).
- «A pata na poça?», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 30 de Abril de 1981, p. II.
- «O despautério, o desplante-mor, a pategada», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 21 de Maio de 1981, p. V.
- «Crueldade», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 2 de Julho de 1981, p. IV.
- «Do m/ Livro Negro. Granito? Não, obrigado!», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 5 de Novembro de 1981, p. I e III (incluído em *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, pp. 89-103; e em *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 99-105).
- «A faca no papel/A faca no pão — (1)», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 19 de Novembro de 1981, p. I e IV.
- «A faca no papel/A faca no pão — II e fim», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 3 de Dezembro de 1981, p. II e III.
- «Isilda ou o dia», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 17 de Dezembro de 1981, p. II.
- «Eros ao Vivo em Lisboa», *Diário de Notícias*, suplemento de domingo, secção «Livros», 22 de Dezembro de 1981 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 51-54).

- «Feliz ano novo», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 31 de Dezembro de 1981, p. II e III.
- «Dois livros para lerem», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 7 de Janeiro de 1982, p. II e III.
- «Isilda ou o dia (2ª parte): A Rapariga Selvagem», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 4 de Fevereiro de 1982, p. II.
- «Isilda ou o dia (3ª parte): “Selvagens” à falta de pão», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 11 de Fevereiro de 1982, p. II.
- «Na realidade...», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 18 de Fevereiro de 1982, p. II.
- «Diário à solta», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 4 de Março de 1982, p. II.
- «A fala de Vitorino», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 11 de Março de 1982, p. II (incluído em *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, pp. 67-73).
- «Donzelas e outras belas», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 22 de Abril de 1982, p. II e III.
- «Isto é sem cura», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 29 de Abril de 1982, p. II e III.
- «Um outro olhar», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 6 de Maio de 1982, p. II.
- «Atenção, tradutores», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 20 de Maio de 1982, p. II e III.
- «Oh esses felizes anos 40», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 27 de Maio de 1982, p. III.
- «Para a Eunice», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 3 de Julho de 1982, p. V (incluído em *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, pp. 27-32).
- «Um silêncio incomodado», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 10 de Julho de 1982, p. V.
- «O passado e o presente», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 17 de Julho de 1982, p. V.
- «Esse fantástico Parque Mayer: Os pombos engravatados», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 24 de Julho de 1982, p. V.
- «O País das Uvas», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 28 de Agosto de 1982, p. VII (incluído em *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, pp. 11-16; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 111-112).
- «O mulato genial», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 16 de Outubro de 1982, p. VI.
- «Banhos de multidão», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 23 de Outubro de 1982, p. VII.
- «O livro, esse problema», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 30 de Outubro de 1982, p. VII.
- «“Fenda”: um movimento estético em Coimbra?», *Diário Popular*, secção «Cultura», 6 de Novembro de 1982, p. 23.
- «Mestre Tomaz», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 6 de Novembro de 1982, p. VII (incluído em *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, pp. 19-23).

- «Os meios, os fins», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 18 de Dezembro de 1982, p. XVI.
- «O caso do júri secretíssimo», *Diário Popular*, 2 de Maio de 1983 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 111-113).
- «Uma variz na canela», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 10 de Agosto de 1983 (incluído em *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, pp. 49-54).
- «Tópicos Sergianos (1). O problema dos dispersos», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 17 de Agosto de 1983, p. 19.
- «Um aniversário a não ignorar», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 23 de Agosto de 1983, p. 19.
- «As bibliotecas Gulbenkian vão acabar?», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 30 de Agosto de 1983, p. 19.
- «Listopad na hora da verdade?», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 8 de Setembro de 1983 (incluído em *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, pp. 77-84).
- «Um obreiro de cultura», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 8 de Novembro de 1983 (incluído em *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1984, pp. 57-64; e em *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 95-98).
- «Que viva o Western!», *Diário Popular*, 7 de Agosto de 1984, p. 19.
- «Verlaine, Põe e outros geniais borrachões», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 24 de Agosto de 1985, p. 6.
- «O Senhor Fernando Pessoa no Pote d'Água», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 6 de Setembro de 1986, p. 31 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 9-13; e em *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 106-110).
- «Memórias de um escriba obsoleto», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 9 de Maio de 1987, p. 11.

### ***Década de 1990***

- «Havia a Umbelina...», *O Jornal*, secção «Quando eu tinha 15 anos», 18 de Maio de 1990, p. 25A.
- «Miguel Torga na Coimbra dos doutores», *O Fiel Inimigo*, 17 de Julho de 1993, p. 12 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, 1995).
- «Beatriz Costa e o enxoval de cambraia», *O Fiel Inimigo*, 24 de Julho de 1993, p. 16 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 47-48).
- «Aqueles adereços», *O Inimigo*, secção «Diário Selvagem», 22 de Abril de 1994, p. 5 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, 1995, pp. 37-42).
- «Cadernos de Lanzarote», *O Inimigo*, secção «Diário Selvagem», 29 de Abril de 1994, p. 13 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 29-35).
- «Cadernos de Lanzarote: o Diário de Bem-Aventura», *Gazeta de Palmela*, 14 de Abril de 1995, p. 9.
- «Fiscal dos Espectáculos. Rica Vida!», *O Inimigo*, secção «Diário Selvagem», 6 de Maio de 1994, p. 5 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 48-50).

- «A caquexia mora aqui (drama da 3ª idade, em estado comatoso)», *O Inimigo*, secção «Diário Selvagem», 13 de Maio de 1994, p. 5 (paródia da Conta-Corrente do VF, como se fosse este a escrever).
- «Contas são contas», *O Inimigo*, secção «Diário Selvagem», 20 de Maio de 1994, p. 5 (republicado com o título «Dever e Não Pagar», *O Setubalense*, 25 de Maio de 1994, p. 4; e incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 116-118).
- «Um animal de palco», *Gazeta de Palmela*, 10 de Junho de 1994, p. 11.
- «Requiem por um cavalo», *Gazeta de Palmela*, 2 de Setembro de 1994, p. 10 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 171-173).
- «Uma alegria assim», *Gazeta de Palmela*, 9 de Setembro de 1994, p. 12.
- «Parabéns, senhor Bocage!», *Gazeta de Palmela*, 16 de Setembro de 1994, p. 13.
- «A Escolha de Clarinha», *Gazeta de Palmela*, 23 de Setembro de 1994, p. 13 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 43-46).
- «De Editor a Editado», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de Outubro de 1994, p. 17 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 23-27).
- «Na Morte de Miguel Torga», *Gazeta de Palmela*, 20 de Janeiro de 1995, p. 8 (incluído em *memorando, mirabolando*, Setúbal, Contraponto, Setembro de 1995, pp. 281-282).
- «Cadernos de Lanzarote: o diário da bem-aventurança», *Gazeta de Palmela*, 14 de Abril de 1995, p. 9.
- «A ler *Cadernos de Lazarote - II*», *Diário Económico*, 19 de Abril de 1995, p. 14 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 149-150).
- «A varonia da escrita», *Diário Económico*, 26 de Abril de 1995, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 115-116; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 78-79).
- «Uma enorme trapalhada», *Gazeta de Palmela*, 28 de Abril de 1995, p. 9 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 127-129).
- «Até quando, ó Rosa?!», *Diário Económico*, 3 de Maio de 1995, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 70-72; e em *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 113-115).
- «Oliveira Martins, o historiador em foco», *Gazeta de Palmela*, 5 de Maio de 1995, p. 9.
- «Os primeiros passos», *Gazeta de Palmela*, 12 de Maio de 1995, p. 9 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 119-121).
- «Cruzes da sorte, letras do azar», *Diário Económico*, 12 de Maio de 1995, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 91-93).
- «Uma literatura de entretenimento», *Diário Económico*, 17 de Maio de 1995, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 125-126).
- «O que não se lê», *Gazeta de Palmela*, 19 de Maio de 1995, p. 9 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 122-124).
- «Uma vida muitas vidas», *Diário Económico*, 24 de Maio de 1995, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 97-99).
- «Miguel Torga e os Urubus», *Gazeta de Palmela*, 26 de Maio de 1995, p. 9.
- «De barriga para baixo», *Diário Económico*, 31 de Maio de 1995, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 46-48).

- «A deusa apeada», *Diário Económico*, 7 de Junho de 1995, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 94-96).
- «Mais a mim! Mais a mim!», *Diário Económico*, 14 de Junho de 1995, p. 7 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 114-115).
- «O nosso velho», *Diário Económico*, 5 de Julho de 1995, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 25-27; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 54-56).
- «Na morte de Jorge Peixinho», *Gazeta de Palmela*, 7 de Julho de 1995, p. 9.
- «Menina Agustina, policiária», *Diário Económico*, 12 de Julho de 1995, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 63-65).
- «O mito do Café Gelo», *Diário Económico*, 19 de Julho de 1995, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 98-99).
- «Os dois ases d'O Volante», *Diário Económico*, 26 de Julho de 1995, p. 10 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 100-101).
- «O Cesariny: um abismo», *Diário Económico*, 2 de Agosto de 1995, p. 7 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 92-93).
- «Estrelas de Portugal», *Diário Económico*, 9 de Agosto de 1995, p. 7.
- «Pronto-Socorro Financeiro», *Diário Económico*, 16 de Agosto de 1995, p. 7.
- «O Nemésio», *Diário Económico*, 23 de Agosto de 1995, p. 7 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 31-33; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 60-62).
- «Valer por dois, três (ou mais)», *Diário Económico*, 30 de Agosto de 1995, p. 7 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 81-82).
- «O careca evidente retratado pelo caixa d'óculos. À memória de Manuel de Lima», *Ler*, nº 31, Verão de 1995, pp. 83-84 (escrito em 1981; incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 130-135).
- «O equívoco do B. B.», *Diário Económico*, 13 de Setembro de 1995, p. 7 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 70-72).
- «Manuel Laranjeira: um espanto», *Diário Económico*, 20 de Setembro de 1995, p. 11.
- «Manuel Laranjeira: um monumento», *Diário Económico*, 27 de Setembro de 1995, p. 11.
- «Urbano e as Formiguinhas», *Diário Económico*, 4 de Outubro de 1995, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 38-39).
- «Ferreira de Castro: o sucesso a prazo», *Diário Económico*, 11 de Outubro de 1995, p. 10.
- «Donas na maior», *Diário Económico*, 18 de Outubro de 1995, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 136-137).
- «O Agostinho», *Diário Económico*, 25 de Outubro de 1995 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 138-139).
- «Um estropício», *Diário Económico*, 2 de Novembro de 1995, p. 10.
- «À venda, como carapaus», *Diário Económico*, 8 de Novembro de 1995, p. 10 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 83-84).
- «Pio de Abreu: médico, cidadão», *Diário Económico*, 15 de Novembro de 1995, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 140-141).

- «O recurso ao medo», *Diário Económico*, 22 de Novembro de 1995, p. 14 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 28-30; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 57-59).
- «Uma espécie de boémia?!», *Diário e Lisboa*, 29 de Novembro de 1995, p. 18.
- «Na estalagem do assombro», *Diário Económico*, 6 de Dezembro de 1995, p. 10 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 142-143).
- «Excelente Eugénio, em prosa», *Diário Económico*, 13 de Dezembro de 1995, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 68-69; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 67-69).
- «Um exemplo do humano», *Diário Económico*, 3 de Janeiro de 1996, p. 10.
- «Almada, o poliapto», *Público Magazine*, 7 de Janeiro de 1996, p. 7 (incluído em Leonel Moura (org. e serigrafias), *Portugal Século XX. 50 Rostos para uma identidade*, Lisboa, Público, 1997; e *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 190-192).
- «O triunfo da vida», *Diário Económico*, 10 de Janeiro de 1996, p. 7 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 73-74).
- «Um Pessoa Prosador», *Diário Económico*, 17 de Janeiro de 1996, p. 7 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 17-19).
- «Importa-se de repetir?!», *Diário Económico*, 24 de Janeiro de 1996, p. 7 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 20-22).
- «Finalmente Sandra», *Diário Económico*, 31 de Janeiro de 1996, p. 11.
- «O senhor Joãozinho das comédias», *Blitz*, 13 de Fevereiro de 1996, p. 39 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 144-146).
- «Saramago», *Diário Económico*, 14 de Fevereiro de 1996, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 147-148).
- «Remexer em cinzas», *Diário Económico*, 21 de Fevereiro de 1996, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 160-161).
- «Alma: ritmos e temas», *Diário Económico*, 28 de Fevereiro de 1996, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 111-112).
- «Um caso mirabolante», *Gazeta de Palmela*, 8 de Março de 1996, p. 2 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 166-169).
- «A Diabólica Arca», *Diário Económico*, 13 de Março de 1996, p. 10 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 15-16).
- «Uma paródia com Sofia», *Diário Económico*, 20 de Março de 1996, p. 10 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 105-107; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 83-85).
- «O Óscar», *Diário Económico*, 27 de Março de 1996, p. 10.
- «Sobre a Justiça», *Diário Económico*, 10 de Abril de 1996, p. 10 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 100-102; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 75-77).
- «O problema do pai», *Diário Económico*, 8 de Maio de 1996, p. 11.
- «Escrita em dia», *Diário Económico*, 15 de Maio de 1996, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 172-173).

- «Uma Lisboa desaparecida», *Diário Económico*, 22 de Maio de 1996, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 77-78; e em *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 124-125).
- «Cesariny versus Breton», *Diário Económico*, 29 de Maio de 1996, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 96-97).
- «Na loja dos 300», *Diário Económico*, 5 de Junho de 1996, p. 9 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 174-175).
- «Bandeirantes e pioneiros», *Diário Económico*, 12 de Junho de 1996, p. 9 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 55-57; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 72-74).
- «Os dêfroquês», *Diário Económico*, 19 de Junho de 1996, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 39-40; e em *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 121-123).
- «O mecenas Nicolau», *Diário Económico*, 26 de Junho de 1996, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 162-163).
- «Namora outra vez», *Diário Económico*, 3 de Julho de 1996, p. 7 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 51-52).
- «Estuante de vida», *Diário Económico*, 10 de Julho de 1996, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 58-59; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 70-71).
- «Congratulações», *Diário Económico*, 17 de Julho de 1996, p. 9.
- «Catatuas à conversa», *Diário Económico*, 24 de Julho de 1996, p. 7 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 87-88; e em *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 119-120).
- «Os fenómenos», *Diário Económico*, 4 de Setembro de 1996, p. 15.
- «Um livro importante», *Diário Económico*, 11 de Setembro de 1996, p. 11.
- «Escribas açorianos», *Diário Económico*, 18 de Setembro de 1996, p. 11.
- «Torga, a homenagem», *Diário Económico*, 25 de Setembro de 1996, p. 11.
- «Torga, o editor», *Diário Económico*, 2 de Outubro de 1996, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 41-43).
- «Violação de Menores», *Diário Económico*, 9 de Outubro de 1996, p. 9 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 11-12).
- «Torga, o revisor», *Diário Económico*, 16 de Outubro de 1996, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 44-45).
- «Deixem o Salazar», *Diário Económico*, 24 de Outubro de 1996, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 117-118; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 86-88).
- «Outro livro importante», *Diário Económico*, 30 de Outubro de 1996, p. 9.
- «O manto», *Diário Económico*, 6 de Novembro de 1996, p. 9 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 66-67; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 65-66).
- «Uma coisa de estarrecer», *Diário Económico*, 13 de Novembro de 1996, p. 11 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 170-171).
- «A patifaria», *Diário Económico*, 20 de Novembro de 1996, p. 9 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 164-165).



- «Longa jornada para a noite: António Lobo Antunes», *Já*, 21 de Novembro de 1996, p. 42 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 185-189).
- «Só a fome é farta», *Diário Económico*, 27 de Novembro de 1996, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 113-114; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 80-82).
- «A cruzada do Salitre», *Diário Económico*, 4 de Dezembro de 1996, p. 9 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 119-120; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 89-91).
- «Memorial do recolhimento», *Diário Económico*, 11 de Dezembro de 1996, p. 11 (incluído em *Isto de Estar Vivo*, Palmela, Contraponto, 2000, pp. 121-123; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 92-94).
- «O génio é uma longa paciência», *Ler*, nº 36, Outono de 1996 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 176-180).
- «Presunção de Velhadas», *Público* (revista de domingo), 12 de Janeiro de 1997, p. 2 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 9-14).
- «O Traquinas Contentinho», *Público* (revista de domingo), 2 de Fevereiro de 1997, p. 2 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 15-20).
- «Estrangeiros ao Próprio Sonho», *Público* (revista de domingo), 23 de Fevereiro de 1997, p. 4 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 23-28; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 17-21).
- «Um Homem Dividido», *Público* (revista de domingo), 16 de Março de 1997 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 29-33; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 32-35).
- «Escrever como Liberdade», *Público* (revista de domingo), 6 de Abril de 1997, p. 4 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 37-42; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 22-26).
- «Os Diários Impossíveis», *Público* (revista de domingo), 27 de Abril de 1997, p. 4 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 43-49).
- «Trambolhos e Fantasmas e Maroscas», *Público* (revista de domingo), 18 de Maio de 1997, p. 4 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 51-56).
- «O Homem da Lâmpada», *Público* (revista de domingo), 20 de Junho de 1997, p. 4 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 59-64; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 49-53).
- «Do Surreal Lisboeto», *Público* (revista de domingo), 29 de Junho de 1997, p. 4 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 67-71; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 45-48).
- «Operação Papagaio», *Público* (revista de domingo), 20 de Julho de 1997, p. 4 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 73-78; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 27-31).
- «Fantasmas na Ópera», *Público* (revista de domingo), 10 de Agosto de 1997, p. 4 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 79-84; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 36-39).
- «O Virgem Negra», *Público* (revista de domingo), 31 de Agosto de 1997, p. 2 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 85-90).

- «Cantando e Rindo», *Público* (revista de domingo), 21 de Setembro de 1997, p. 4 (incluído em *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto, 1998, pp. 93-98; e *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, Março de 2003, pp. 40-44).
- «Meio Século de Surreal em Portugal», *Ler*, nº 38, Primavera/Verão de 1997 (incluído em *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, pp. 86-91).

### 3.6. Prefácios, antologias e outras colaborações

- «Sade aqui entre nós», prefácio a Marquês de Sade, *A Filosofia na Alcova*, Lisboa, Edições Afrodite, 1966 (incluído em *Textos Malditos*, Lisboa, Edições Afrodite, 1977, pp. 113-128).
- «Manoel Vinhas», prefácio a Manoel Vinhas, *Profissão Exilado*, 1975 (incluído em *Textos de Guerrilha - 2*, Lisboa, Ler, Junho de 1981, pp. 93-95).
- «Direitos autorais do tradutor» (com Manuel Grangeio Crespo), em AAVV, *II Congresso dos Escritores Portugueses: Discursos, Comunicações, Debates, Moções, Saudações*, APE/D. Quixote, Lisboa, Dezembro de 1982, pp. 327-329.
- «Mário Viegas», em *Um Rapaz Chamado Mário Viegas*, Catálogo do Museu Nacional do Teatro, 2001, p. 159.
- «Páginas do Diário de um cronista», em *Alice: Ilustração* (textos de João Paulo Cotrim, João Soares e Luiz Pacheco), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1999, p. 6.

### 3.7. Entrevistas inéditas

Entrevistas gravadas com Luiz Pacheco, 15 de Junho, 21 de Julho, 8, 14, 16 e 30 de Agosto de 2001 (Lisboa)

### 3.8. Entrevistas publicadas na imprensa

#### 1977

- G.C.C., «Fragmentos de uma conversa que deveria ter sido regada a vinho com Luís Pacheco», *Edição Especial*, ano I, nº 6, 3 de Julho de 1977, p. 18.
- Não assinada, «A ficção ainda não conseguiu uma mudança equivalente à do jornalismo e do teatro», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 30 de Junho de 1977, p. I e VII (incluída em *Textos de Guerrilha - I*, Lisboa, Ler Editora, 1979, pp. 123-125).

#### 1985

- Baptista-Bastos, Armando, «Não criei moral nenhuma: sou o que fiz», *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, nº 174, 5 de Novembro de 1985, pp. 10-11 (incluída em *O Uivo do Coiote - I*, Setúbal, Contraponto, Novembro de 1992, pp. 3-12; e em *O Uivo do Coiote - 2*, Palmela, Contraponto, 1994, pp. 113-123).

#### 1988

Alves, Clara Ferreira e João Macedo (Torcato Sepúlveda), «Luiz Pacheco: o cangalheiro da cidade», *Expresso* (revista), 10 de Junho de 1988, pp. 68-72 (incluída em *O Uivo do Coiote* - 2, Palmela, Contraponto, 1994, pp. 31-55).

Teles, António Tavares, «António Tavares Teles com...», *A Capital*, 15 de Outubro de 1988, pp. 23-26 (incluída em *O Uivo do Coiote – II*, Palmela, Contraponto, 1994, pp. 57-73).

#### 1991

Não assinada, «Luís Pacheco: a irreverência na literatura», *Revista EDP*, II Série, nº 5, Novembro/Dezembro de 1991, pp. 18-19.

#### 1992

Quevedo, Carlos e Rui Zink, «Para dar o exemplo», *Kapa*, nº 22, Julho de 1992, pp. 33-44 (incluída em *O Uivo do Coiote – II*, Palmela, Contraponto, 1994, pp. 75-111; e em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

#### 1994

Baptista-Bastos, Armando, «Olhó Pacheco! Sacana Libertino Escritor», *O Inimigo*, 8 de Abril de 1994, pp. A-D, destacável (incluída em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

#### 1995

Santos, Mário, «Sou um moribundo alegre», *Público*, suplemento *Leituras*, 11 de Março de 1995, pp. 1-3 (incluída em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

Cotrim, João Paulo, «Isto só me tem dado chatices», *Ler*, Verão de 1995, nº 31, pp. 68-81 (incluída em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

Galhós, Cláudia, «Luiz Pacheco: o discurso do libertino», *Blitz*, 19 de Dezembro, 1995, pp. 19-21 (incluída em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

#### 1996

Pinheiro, Paula Moura, «Luiz Pacheco, antes que se deixe morrer», *Já*, 25 de Julho de 1996, pp. 20-21 (incluída em Paula Moura Pinheiro, 27/8, Lisboa, D. Quixote, 2002; e em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

#### 1997

Rodrigues da Silva, José Manuel e Ricardo de Araújo Pereira, «A velhice do guerrilheiro da escrita», *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 24 de Setembro de 1997, pp. 16-19 (incluída em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

#### 1998

Almeida, João Vasco, «Guterres tem ar de padre», *Ego*, Fevereiro de 1998, pp. 19-22.

Salazar, Tiago, «Escritor "maldito" abre o livro: o memorial do Pacheco», *O Diabo*, 20 de Outubro de 1998, p. 16.

Francisco, José do Carmo, «O Herberto leu-me *Os Passos em Volta* nas Portas do Sol», *O Mirante – Jornal da Região do Ribatejo*, 9 de Dezembro de 1998, p. 23.

Ribeiro, Anabela Mota, «Luiz Pacheco», *Diário de Notícias*, suplemento «DNA», 19 de Dezembro de 1998, pp. 14-19 (incluída em Anabela Mota Ribeiro, *O Sonho de um Curioso: 14 entrevistas*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, pp. 165-181).

## 2000

Jeremias, Luísa, «Não penso no suicídio mas sei que vou chegar lá», *A Capital*, 22 de Dezembro de 2000, pp. 2-3.

## 2001

Carita, Alexandra e Rui Tentúgal, «Para o futuro estou-me marimbando», *Focus*, nº 77, 2001, pp. 44-48.

## 2003

Pereira, Cristiano, «Há gajos que só querem ser ídolos», *Jornal de Notícias*, 3 de Janeiro de 2003.

## 2004

França, Elisabete, «No Outono do patriarca», *Diário de Notícias*, 7 de Janeiro de 2004, pp. 34-35.

Ramos, Manuel da Silva, «O repouso do rebelde», *Jornal do Fundão*, suplemento especial «58 anos», 30 de Janeiro de 2004, p. XXIX.

Adamapoulos, Sarah, «Um homem livre: Luiz Pacheco», *Público*, revista *Pública*, 28 de Março de 2004, pp. 30-37.

Esteves, Fernando, «Os meus filhos não chorarão a minha morte», *O Independente*, 5 de Novembro de 2004, pp. 24-25.

## 2005

George, João Pedro, «Luiz Pacheco: entrevista», *Esplanar* (blogue), 4 de Maio de 2005 (incluída em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

Castro, Pedro, «Eu não sou um marginal, porra. Sou um senhor», *A Capital*, 24 de Julho de 2005, pp. 9-14 (incluída em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

Almeida, Pedro Dias de, «Guerreiro Pacheco», *Visão*, 1 de Setembro de 2005, pp. 94-99 (incluída em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

Rodrigues da Silva, José Manuel, «Um diário inteiramente livre», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13 de Setembro de 2005, pp. 15-17 (incluída em *O Crocodilo que Voa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

## 2007

Assor, Miriam, «Sócrates? Quem é? Não o conheço», *Correio da Manhã*, 8 de Abril de 2007.

### 3.9. Traduções de Luiz Pacheco

- Anónimo, «O Jardim das Carícias», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 3 de Novembro de 1977, p. VI.
- Anónimo, «No Jardim das Carícias», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 17 de Agosto de 1978, p. I e XII (por Luiz Pacheco, arabista).
- Anónimo, «O Trovador das Carícias», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 25 de Janeiro de 1979, p. XII (versão do moçárabe).
- Anónimo, «O Fogoso das Carícias», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 12 de Abril de 1979, p. VI (adaptação bastante livre do arábico por Luiz Pacheco).
- Anónimo, «Os devaneios do arabista», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 12 de Novembro de 1981, p. I.
- Degotte, *O Balão de Caracolitos*, Lisboa, Verbo, 1972.
- Ehrlich, Michel, «Aquele noite em que a loucura entrou em casa», *Diário Popular*, 31 de Agosto de 1978, suplemento «Letras e Artes», p. VIII (versão livre de Luiz Pacheco).
- Ibarrola, Alonso, *Histórias para Burgueses*, Lisboa, Estampa, 1976.
- Jaspers, Karl, *A Bomba Atómica e o Futuro do Homem*, Lisboa, Contraponto, 1958.
- Mallet-Joris, Françoise, *O Rei que Adorava Flores*, Lisboa, Verbo, 1973.
- Ortega y Gasset, José, «O Intelectual e o Outro», *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Novembro de 1964, p. 1 e 2; continuação em *Jornal de Letras e Artes*, 2 de Dezembro de 1964, p. 2 e 14.
- Rémy, Dubois, *O Galaró*, Lisboa, Verbo, 1974.
- Schuster, Jean e Gérard Legrand, *A filosofia e a arte perante o seu destino revolucionário*, Lisboa, A Antologia em 1958, colecção «Série Negra», 1958.
- Tchekov, Anton, *A Minha Mulher*, Lisboa, Inquérito, 1962 (reeditado por Contraponto, em Abril de 1996).
- Tchekov, Anton, *Os Mujiques*, Lisboa, Inquérito, 1965.
- Tchekov, Anton, «Então, era ela!», *Diário Popular*, suplemento «Sábado Popular», 27 de Agosto de 1983, p. VI (um conto de Anton Tchekov, adaptação, libérrima, de Luiz Pacheco).
- Voltaire, *Dicionário Filosófico*, vol. 1, Lisboa, Presença, 1966 (como negro, assinada por Bruno da Ponte).

### 3.10. Traduções de obras de Luiz Pacheco

- Comunidade*: «Gemeinschaft» (tradução de Curt Meyer-Clason), *Portugiesische Erzählungen*, Horst Erdman Verlag, 1972.
- O Teodolito*: «Le Théodolite» (tradução de Graff, Marc-Ange Graff), *Supérieur Inconnu*, Janvier-Mars, nº 13, 1999.

## Fontes secundárias

### 1. Testemunhos escritos

António Manuel Couto Viana sobre a sua amizade com Luiz Pacheco (três folhas manuscritas, com texto de ambos os lados).

## **2. Entrevistas gravadas**

Cecília Neto, 13 de Agosto de 2004 (Lisboa);  
Vítor Silva Tavares, 17 de Agosto de 2004 (Lisboa);  
José Manuel Rodrigues da Silva, 24 de Agosto de 2004 (Lisboa);  
Vítor Silva Tavares, 30 de Agosto de 2004 (Lisboa);  
Serafim Ferreira, 20 de Setembro de 2004 (Amadora);  
Artur Ramos, 21 de Outubro de 2004 (Monte Estoril);  
Edite Soeiro, 29 de Outubro de 2004 (Lisboa)  
Lita, 23 de Novembro de 2004 (Lisboa);  
Jaime Salazar Sampaio, 24 de Novembro de 2004 (Lisboa);  
Pedro da Silveira, 24 de Janeiro de 2005 (Lisboa);  
António Manuel Couto Viana, 27 de Janeiro de 2005 (Lisboa);  
Fernando Gusmão, 13 de Fevereiro de 2005 (Lisboa);  
Florentino Goulart Nogueira, 27 de Fevereiro de 2005 (Lisboa);  
Jaime Aires Pereira, 28 de Fevereiro de 2001 (Lisboa);  
Ernesto Sampaio, 3 de Março de 2005 (Lisboa);  
José Saramago, 10 de Março de 2005 (Lisboa)  
Baptista-Bastos, 18 de Março de 2005 (Lisboa);  
Carol, 20 de Março de 2005 (Lisboa)  
Florentino Goulart Nogueira, 8 de Abril de 2005 (Lisboa);  
Mário Alberto, 11 de Abril de 2005 (Lisboa);  
António Alçada Baptista, 14 de Abril de 2005 (Lisboa);  
Elsa Isabel, 15 de Abril de 2005 (Lisboa);  
Rui Zink, 16 de Abril de 2005 (Lisboa);  
Aldina Costa, 2 de Maio de 2005 (Lisboa);  
Jorge Pelayo, 3 de Maio de 2005 (Lisboa);  
António Maria Pereira, 24 de Maio de 2005 (Lisboa);  
Helena Berger, 24 de Maio de 2005 (Lisboa);  
Miguel de Castro, 25 de Maio de 2005 (Setúbal);  
Fátima Medeiros, 25 de Junho de 2005 (Setúbal)  
Edmundo Pedro, 13 de Junho de 2005 (Lagoa de Albufeira);  
Pio de Abreu, 16 de Junho de 2005 (Coimbra);  
Allen Gomes, 16 de Junho de 2005 (Coimbra);  
Isabel Segorbe, 16 de Junho de 2005 (Coimbra).

### 3. Dicionários, Enciclopédias, Manuais, Histórias da Literatura

- Amaral, Fernando Pinto do, «Narrativa», em Fernando J. B. Martinho (coord.), *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto Camões, Maio de 2004, pp. 68-69.
- Colaço, Jorge, «Pacheco, Luiz», em *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa/S. Paulo, Verbo, 1999, pp. 1338-1340.
- Frazão, Fernanda e Maria Filomena Boavida, «Pacheco, Luís», *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigos do Livro, 1985, p. 312.
- Rocha, Ilídio, «Pacheco, Luiz», em *Roteiro da Literatura Portuguesa*, Frankfurt/Lisboa, Verlag Teo Ferrer de Mesquita/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995, pp. 176-177.
- Saraiva, António José e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto, Porto Editora, 1996, p. 1057.
- Silva, Ana da, «Pacheco (Luiz)», em Álvaro Manuel Machado (dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1996, pp. 358-359.
- Vieira, Célia e Isabel Rio Novo, *Literatura Portuguesa no Mundo. Dicionário Ilustrado*, Vol. IX, Porto, Porto Editora, 2005, pp. 51-52.
- s/a, «Pacheco, Luís», *Lexicoteca – Moderna Enciclopédia Universal*, Vol. 14, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, p. 153.
- s/a, *Breve História da Literatura Portuguesa. Autores: Vida e Obra*, Porto, Porto Editora, Outubro de 1999, pp. 182-183.
- s/a, «Pacheco, Luiz», em Ilídio Rocha (dir.), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, direcção de Ilídio Rocha, vol. V, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas/Publicações Europa-América, Julho de 2000, pp. 426-427.

### 4. Sobre ou com referência a Luiz Pacheco (obras editadas, imprensa e internet)

- AAVV, *Catálogo da peça de teatro Comunidade*, Lisboa, Cornucópia, Junho de 1988 (testemunhos de Cândido Ferreira, José Carretas, Rui Zink, Manuel de Brito, Alberto Pimenta, João Macedo, Eduarda Dionísio, Vítor Silva Tavares, António José Forte, Virgílio Martinho, Ricarte-Dácio de Sousa).
- AAVV, *Luiz Pacheco. 1 Homem Dividido Vale por 2*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Dom Quixote, 2009.
- Almeida, António Manuel Tavares de, *Luiz Pacheco, Escritor Maldito*, dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 2001.
- Almeida, São José, «Tolerância», [www.osbarbaros.org/cultura/poesia/ultimo-voo.htm](http://www.osbarbaros.org/cultura/poesia/ultimo-voo.htm), 2 de Dezembro de 2006.
- Alvim, Pedro, secção «Lemos para si», *Diário de Lisboa*, suplemento «Ler Escrever», nº 268, 28 de Agosto de 1986, p. 5.
- Antena, Isabel, «Ai Pacheco, Pobre Pacheco», *Sete*, 9 de Janeiro de 1992, p. 43.
- Antunes, António Lobo, *O Conhecimento do Inferno*, Lisboa, Dom Quixote, 1999, 11ª edição (1ª edição de 1980), pp. 76-78.
- Assor, Miriam, «Amores e ódios de estimação do libertino», *Correio da Manhã*, revista de domingo, 13 de Janeiro de 2008, pp. 46-49.

- Ávila, María Jesús e Perfecto E. Cuadrado, *Surrealismo em Portugal (1934-1952)* (catálogo da exposição), Lisboa, Museu do Chiado/Museu Extremeno/Centro Iberoamericano de Arte Contemporânea, 2001, p. 364.
- Bandarra, Victor, «Luiz Pacheco. Conversas de Tróia», *Público*, «Público Magazine», 16 de Junho de 1991, p.
- Bandarra, Victor, «Pacheco, o libertino na televisão», *Público*, 5 de Janeiro de 1992, p.
- Baptista-Bastos, Armando, «Pacheco Scriba», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 22 de Dezembro de 1977, p. VI (incluído em *Textos de Guerrilha – 2*, Lisboa, Ler Editora, 1981, contracapa).
- Baptista-Bastos, Armando, «Um Murro fora das Regras», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Arte», 27 de Março de 1980, p. III.
- Baptista-Bastos, Armando, «São Saltimbanco», prefácio a Luiz Pacheco, *Textos Sadiños*, Setúbal, Plurijornal, 1991, pp. 9-11.
- Baptista-Bastos, Armando, «Luiz Pacheco: O Pecador Invectivante», *Tempo Livre* (Inatel), nº 117, Maio de 2001, pp. 44-45.
- Barradas, Acácio, «Um Guerrilheiro ao Ataque», *Diário Popular*, suplemento, 6 de Setembro de 1979, p. VI.
- Barradas, Acácio, «Luiz Pacheco pelo correio», *Diário de Notícias*, 27 de Fevereiro de 1995, p.
- Barradas, Acácio, «Luiz Pacheco, o Marginal Militante ou “a Entrevista Sou Eu”», em Luiz Pacheco, *O Uivo do Coiote*, Palmela, Contraponto, 1996, pp. 13-29.
- Barreira, Cecília, «Textos Malditos: Safo e Luiz Pacheco», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 500, 4 de Fevereiro de 1992, p. 19.
- Brás, António, «Elogio do Libertino», *Público*, suplemento «Mil-Folhas», 7 de Julho de 2001, p. 11.
- Caires, Ângela, «Pacheco, o Libertino», *O Jornal*, suplemento «O Jornal Ilustrado», 7 de Dezembro de 1990, pp. 12-13 (incluído como posfácio em *Textos Sadiños*, Setúbal, Plurijornal, 1991, pp. 73-77).
- Caires, Ângela, «Má-língua, eu?!», *Visão*, 2 de Fevereiro de 1995, p. 66.
- Carita, Alexandra, «Ele ainda não disse tudo», *Expresso*, suplemento «Actual», 28 de Novembro de 2009, p. 19.
- Carneiro, Eduardo Guerra, «Duas ou três coisas sobre um tipo (Luiz Pacheco) que escreveu um livro (*Exercícios de Estilo*) ou: Sentimento», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 2 de Setembro de 1971, p. 1 e 3.
- Castrim, Mário, «Eh, Pessoal!», secção «Canal da Crítica», *Tal & Qual*, 17 de Janeiro de 1992, p. 21.
- Castro, Manuel de, «O que é um escritor maldito: à guisa de resposta a Luiz Pacheco», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, secção à Lupa, 25 de Fevereiro de 1971, p. 2.
- Castro, Manuel de, «O Estilo dos Exercícios», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 2 de Setembro de 1971, p. 3.
- Castro, Pedro, «A noite em que vai passar "um fantasma" na televisão», *A Capital*, 22 de Julho de 2005.
- Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Ulisseia, 1966.
- Cesariny, Mário, *Jornal do Gato*, Lisboa, edição de Raul Vitorino Rodrigues, 1974 (reeditado pela Assírio & Alvim em 2004).



- Cesariny, Cesariny, *Poesia de António Maria Lisboa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977.
- Coelho, Alexandra Lucas, «Luiz Pacheco: A vida solta», *Público*, 7 de Janeiro de 2008, pp. 4-5 e 7.
- Coelho, Eduardo Prado, «Crítica de Circunstância», *Diário de Lisboa*, suplemento *Vida Literária e Artística*, 5 de Maio de 1966, p. 8.
- Coelho, Eduardo Prado, *Tudo o que não escrevi. Diário I (1991-1992)*, Lisboa, Asa, 1992.
- Colaço, António, «O Luiz Pacheco continua», *Diário Popular*, 10 de Maio de 1991, p. 8.
- Conrado, Júlio, «Os (Dis)cursos da água», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 14/11/79, p. VI.
- Conrado, Júlio, «Pacheco: Guerrilha Dois», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 3 de Dezembro de 1981, p. II e III.
- Correia, Natália, *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Antígona/Frenesi, 3ª edição (3ª tiragem), Outubro de 2000, p. 431 (1ª edição Lisboa, Afrodite, 1965), pp. 43-44.
- Correia, Natália, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1973, pp. 329-334.
- Coutinho, João Pereira, «Abaixo de Cão. Luiz Pacheco», *O Independente* (revista), 29 de Junho de 2001, p. 34.
- Coutinho, João Pereira, «Bendito maldito», *Expresso*, 12 de Janeiro de 2008, p. 37.
- Cristóvão, José Matos, «Luiz Pacheco e o cão chamado Picasso», *Diário Económico*, 14 de Agosto de 1995, p. 7.
- Cristóvão, José Matos, «Luiz Pacheco e os encontros com Vera Lagoa», *Diário Económico*, 21 de Agosto de 1996, p. 7.
- Cruz, Liberto, «Vanguarda: uma palavra perigosa», *JLA*, Outubro de 1966 (a partir deste número deixou de aparecer o dia do mês), pp. 13-14.
- Cruz, Liberto, *Luiz Pacheco: Exercícios de Estilo*, *Colóquio Letras*, nº 11, Janeiro de 1973, p. 76.
- Dionísio, Eduarda, «Um Guia do Libertino», *Crítica*, nº 1, Novembro de 1971, pp. 4-5.
- Dionísio, José Amaro, «Escritores na Prisão», *Grande Reportagem*, Julho de 1993, pp. 100-109.
- Domingos, Paulo da Costa, «O Antigo... Crítica de Circunstância, Luiz Pacheco», *Expresso*, suplemento «Cartaz», 19 de Junho de 1993, p. 21.
- Duarte, Maria João, «O Teodolito está de volta», *A Capital*, secção «Cenas», 9 de Novembro de 1990, p. 45.
- Duarte, Maria João, «Diários», *Sete*, 4 de Julho de 1991.
- Duarte, Maria João, «Filhos e Enteados?», *A Capital*, 26 de Junho de 1992.
- Duarte, Maria João, «Luiz Pacheco está a trabalhar», *A Capital*, 7 de Janeiro de 1994.
- Emílio, Rodrigo, «Manuel Vinhas – Profissão: Escritor», *A Rua*, Outubro de 1976, pp. 427-428.
- Ferreira, António Mega, *Raiz & Utopia*, nºs 3-4, 1977 (contracapa de *Textos de Guerrilha I*).
- Ferreira, António Mega, «O regresso de Luiz Pacheco», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 170, suplemento «A Escolha da Semana», 8 de Outubro de 1985, p. 1.

- Ferreira, António Mega, «Breve Advertência à Leitora Desprevenida», prefácio a *O Teodolito*, Setúbal, Estuário, 1990, pp. 9-10.
- Ferreira, António Mega (org.), *O Erotismo na ficção portuguesa do século XX*, Lisboa, Texto, 2005, p. 253.
- Ferreira, António Mega, «O romance do libertino», *Visão*, 11 de Setembro de 2005, p. 23.
- Ferreira, José Gomes, *Dias Comuns I. Passos Efémeros (diário)*, Lisboa, D. Quixote, 1990.
- Ferreira, José Gomes, *Dias Comuns II. A Idade do Malogro (diário)*, Lisboa, D. Quixote, 1998.
- Ferreira, José Gomes, *Dias Comuns III. Ponte Inquieta (diário)*, Lisboa, D. Quixote, 1999.
- Ferreira, José Gomes, *Dias Comuns IV. Laboratório de Cinzas (diário)*, Lisboa, D. Quixote, 2004.
- Ferreira, Serafim, «Crítica de Circunstância de Luiz Pacheco», *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 28 de Abril de 1966, p. I e II.
- Ferreira, Serafim, «Luiz Pacheco, uma alma sem inquilinos» (posfácio a *Textos Locais*), Lisboa Contraponto, 1967, pp. 83-90.
- Ferreira, Serafim, «Nota do Editor», em Luiz Pacheco, *Textos de Circunstância*, Amadora, Editorial Fronteira, Maio de 1977.
- Ferreira, Serafim, «Luiz Pacheco: Textos do Barro», *Colóquio/Letras*, nº 89, Janeiro de 1986, p. 98.
- Ferreira, Serafim, «Luiz Pacheco: Um inconformista conformado», *O Diário*, 6 de Fevereiro de 1988, p. 16.
- Ferreira, Serafim, *O Acto e a Letra*, Lisboa, Escritor, 1998.
- Ferreira, Serafim, *Olhar de Editor*, Lisboa, Editorial Escritor, 1999.
- Ferreira, Serafim, «Luiz Pacheco ou as memórias de um escritor maldito», *A Página da Educação* (Sindicato dos Professores do Grande Porto), Janeiro/Fevereiro de 1996, p. 27.
- Ferreira, Serafim, «Luiz Pacheco e as suas cartas na mesa», *A Página da Educação*, Setembro de 1996, p. 29.
- Ferreira, Vergílio, *Um escritor apresenta-se* (apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória Padrão), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981.
- Ferreira, Vergílio, *Conta-Corrente 1 (1969-1976)*, Amadora, Bertrand, Maio de 1981 (2ª edição), p. 79.
- Ferreira, Vergílio, *Conta Corrente 1 (1969-1976)*, Lisboa, Bertrand, Maio de 1982 (3ª edição).
- Ferreira, Vergílio, *Conta-Corrente 3 (1980-1981)*, Lisboa, Bertrand, Dezembro de 1990 (2ª edição).
- Ferreira, Vergílio, *Conta-Corrente*, nova série, vol. II, Lisboa, Bertrand, 1993, p. 76.
- Ferreira, Vergílio, *Conta-Corrente*, nova série, vol. III, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 88.
- Ferreira Fernandes, «Luís Pacheco, libertino», *Tal & Qual*, 8 de Junho de 1984, p. 11.
- Ferreira Fernandes, «O velho que compra jornais», *Focus*, nº 78, 2002, p. 112.
- França, Elisabete, «Resistentes Apaixonados: Poetas da Edição», *Diário de Notícias*, «DN Magazine», 9 de Fevereiro de 1992, pp. 10-15.
- Franco, António Cândido, «Luiz Pacheco», *O Setubalense*, 15 de Janeiro de 1992, p. 4.

- Franco, António Cândido, «As Cartas de Luiz Pacheco», *O Setubalense*, supl. «Arca do Verbo», 25 de Setembro de 1996.
- Franco, António Cândido, «A Contundência Crítica de Luiz Pacheco», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 de Fevereiro de 1999.
- Franco, António Cândido, «A actividade crítica em Portugal», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de Março de 2001, p. 40.
- Franco, António Cândido, «A Questão da Crítica e o Lugar do Crítico em Portugal», *Apeadeiro*, nº 3, Primavera de 2003, pp. 77-80.
- Franco, António Cândido, «Sobre a epistolografia de Luiz Pacheco», nota introdutória a Luiz Pacheco, *Cartas ao Léu*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2005, pp. 11-19.
- Franco, António Cândido, «O Menino Deus», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29 de Janeiro de 2008, p. 24.
- Freitas, Manuel de, «Mano a Mano», *Expresso*, suplemento «Cartaz», 8 de Junho de 2002, p. 52.
- F.G.S., «Luiz Pacheco. O Último dos Malditos», *Sem Mais*, nº 20, Outubro de 1995, pp. 62-63.
- Gama, Fernando Saldanha da, «Um Bruxo no Montijo», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 17 de Fevereiro de 1977, p. V.
- Gama, Fernando Saldanha da, «Bom dia... e lepra», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 16 de Março de 1978, p. IX.
- Gomes, Manuel João, «O Evangelho segundo Luiz Pacheco», *Público*, 3 de Maio de 1996, p. 26.
- Gonçalves, Eurico, «Artur Cruzeiro Seixas», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 22 de Setembro de 1977, p. II.
- González, José Carlos, «Uma carta do poeta José Carlos González», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 4 de Fevereiro de 1982, p. III.
- Grade, Fernando, «Um escriba em molho de escabeche» (publicado em 4 partes), *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 23 de Abril (p. IV); 30 de Abril (p. IV); 7 de Maio (p. IV); 14 de Maio (p. IV) de 1981.
- Guedes, Maria Estela, «Em torno (da virgindade) de António Maria Lisboa, DP, supl. 21/9/78, p. I.
- Guedes, Maria Estela, «Retroactivamente Terceiro Olhar», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 27 de Dezembro de 1979, p. I.
- Guedes, Maria Estela, «Luiz Pacheco», *Diário de Notícias*, secção «Livros», 8 de Dezembro de 1991, p. 5 (repete em *O Setubalense*, suplemento «Arca do Verbo. Artes de Letras», 18 de Dezembro de 1991).
- Guedes, Maria Estela, «O vígaro, o seu resplendor», *Diário de Notícias*, secção «Livros», 9 de Agosto de 1992, p. 5.
- Guerreiro, António, «Pacheco comediante e livre», *Expresso*, suplemento «Actual», 12 de Janeiro de 2008, p. 11.
- Gusmão, Dina, «"Prazo de Validade". Treze Crónicas por Luiz Pacheco», *Correio da Manhã*, 3 de Dezembro de 1998, p. 30.
- Gusmão, Dina, «Luiz Pacheco e a (A)moral», *Correio da Manhã*, 25 de Maio de 2000, p. 34.
- Jeremias, Luísa, «Caca, cuspo e ramela», *A Capital*, 22 de Dezembro de 2000, p. 5.

- Ladeira, António, «Luiz Pacheco, *Textos Sadios*, Lisboa, Plurijornal, 1991», *Colóquio/Letras*, nº 129/130, Julho/Dezembro, 1993, pp. 259-260.
- Laranjo, Isabel, «O intelectual que viveu em albergues», *Flash!*, nº 242, 16 de Janeiro de 2008, pp. 90-91.
- Letria, José Jorge, «Humano até à dor» (apresentação de *Textos Sadios*), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 494, 24 de Dezembro de 1991, p. 14.
- Lima, Manuel de, «Interfácio: Uma peça como não se faz lá fora», em *O Clube dos Antropófagos*, Lisboa, Estampa, 1973, pp. 124-125.
- Lindolfo, Mário, «Arquivos da Memória. Luiz Pacheco, A Vida e o Texto», *O Setubalense*, suplemento «Arca do Verbo. Artes de Letras», nº 128, 3 de Julho de 1991, p. 4.
- Lisboa, Máximo, «Um pouco de abjeccionismo...» (sobre *Textos Locais*), *Jornal de Notícias*, «Suplemento Literário», 2 de Novembro de 1967, p. I e II.
- Listopad, Jorge, «Fichas na Mesa», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 16 de Julho de 1974, p. 11.
- Lourenço, Eduardo, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2ª edição, 1983 (1ª edição de 1968).
- Lourenço, Eduardo, *O Canto do Signo: Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, 1994.
- Louro, José João, «Prefácio», em Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – 1*, Lisboa, Ler, pp. 11-13.
- Lucas, Isabel, «Luiz Pacheco ou o maldito bem-amado da literatura», *Diário de Notícias*, 7 de Janeiro de 2008, pp. 4-5.
- Luz, Torcato da, «Pacheco versus Cesariny», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, secção «Livros na banca do jornalista», 27 de Agosto de 1974, p. 9.
- Machado, Álvaro Manuel, «Pacheco, Luiz», em Álvaro Manuel Machado (org.), *Quem é quem na Literatura Portuguesa*, Lisboa, D. Quixote, 1979, p. 205.
- Maia, Teresa, «Ases & Aselhas», *Tal & Qual*, 10 de Janeiro de 1992.
- Maldonado, Fátima, «Salazar contra Sade», *Expresso*, secção «Pisa Papéis», 24 de Dezembro de 1992, p. 14.
- Marinho, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Março de 1987, pp. 276-277.
- Marques, Raul Malaquias, «Escrever da outra margem», *Expresso*, revista, 19 de Agosto de 1995, pp. 66-71.
- Martinho, Virgílio, «Prefácio», em *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, pp. XIII-XXXIII.
- Martinho, Virgílio, «Uma carta de Virgílio Martinho: resposta a EPC», *Diário de Lisboa*, supl. «Vida Literária e Artística», 12 de Maio de 1966, p. 5.
- Martinho, Virgílio e Ernesto Sampaio (selecção e notas), *Antologia do Humor Português*, Lisboa, Edições Afrodite, Novembro de 1969, pp. 885-886.
- Martinho, Virgílio, «Crónica & etc...», *Jornal do Fundão*, suplemento «& Etc», nº 24, 7 de Fevereiro de 1971, p. 2.
- Martinho, Virgílio, «Crónica & etc», *Jornal do Fundão*, suplemento «& Etc», 21 de Fevereiro de 1971, p. 8.

- Medina, João, «Louvor e actualização de Antígona a dissidente. Para Luiz Pacheco, claro», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 19 de Outubro de 1978, p. I e XII.
- Melo, Romeu de, «Sobre a Rata dos Cabarés e os vícios de linguagem do sr. Pacheco», *Diário Popular*, suplemento *Artes & Letras*, 12 de Janeiro de 1978, p. II.
- Mexia, Pedro, «Tomai lá do Pacheco», *Diário de Notícias*, suplemento *DNA*, 26 de Dezembro de 1998, p. 33.
- Mexia, Pedro, «A literatura é para comer», *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 2005, p. 40.
- Mexia, Pedro, «Pacheco e Cesariny, uma história de amor (ou não)», *Diário de Notícias*, 20 de Agosto de 2004, p. 45.
- Mexia, Pedro, «A língua solta», *Público*, suplemento «Ípsilon», 8 de Fevereiro de 2008, p. 42.
- Miragaia, Eduardo, «Mais uma boa pachecada», *Semanário*, «2º caderno», 1996, p. 35.
- Montenegro, Frederico, «A ficção portuguesa de vanguarda como estética e como cultura» (recensão crítica a *Antologia de Vanguarda*), *Diário de Lisboa*, supl. «Vida Literária e Artística», nº 431, 3 de Novembro de 1966, p. 1 e 8.
- Morais, Paulo, «Luiz Pacheco sempre com «Prazo de Validade»», *O Setubalense*, 20 de Novembro de 1998, p. 4.
- Morales, João, «O libertino repousa em Lisboa», *Os meus livros*, Setembro de 2005, pp. 42-43.
- Moreira, Júlio, *Jornal do Fundão*, 8 de Outubro de 1967, p. 3.
- Moreira, Júlio, «Braga "Revisited"», em Luiz Pacheco, *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor*, Lisboa, Edições Colibri, Março de 1992 (1ª edição deste texto de 1970).
- Moura, Vasco Graça Moura (org.), *Os melhores contos e novelas portuguesas*, 3º volume, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 2003, p. 313.
- Mourão-Ferreira, David, «"Um Esclarecimento" do Dr. David Mourão Ferreira», *Jornal de Letras e Artes*, 5 de Agosto de 1964, p. 2.
- Navarro, António Rebordão, «A propósito dos *Textos Locais* de Luís Pacheco», *Jornal de Notícias*, Suplemento Literário, nº 705, 12 de Outubro de 1967, pp. 1 e 2.
- Netto, Cecília, «Jardins Varridos», *O Setubalense*, suplemento «Arca do Verbo. Artes de Letras», Ano III – 1ª série, Semanal - nº 128, 3 de Julho de 1991, p. 4.
- Neves, António Martins, «Breve homenagem a um escritor e libertino», *Portugal* (blogue), 6 de Janeiro de 2008.
- Nogueira, Bernardo Sá, «Nota Prévia» a *Mano Forte*, Lisboa, Alexandria, Fevereiro de 2002, pp. 9-18.
- Nunes, João Carlos Raposo, «Ao Escritor (mal) dito Luís Pacheco», *O Setubalense*, suplemento «A Arca do Verbo», 13 de Dezembro de 1989, p. 5.
- Nunes, João Carlos Raposo, «Luiz Pacheco – O Peregrino do Santo Excesso», *O Setubalense*, suplemento «Arca do Verbo. Artes de Letras», nº 128, 3 de Julho de 1991, p. 4.
- Nunes, João Carlos Raposo, «*Textos Sadinos* – Livro do Ano 1991», *O Setubalense*, suplemento «Arca do Verbo. Artes de Letras», 18 de Dezembro de 1991.
- Nunes, João Carlos Raposo, «Luiz Pacheco fez 67 anos», *O Setubalense*, 27 de Maio de 1992, p. 4.
- Oliveira, Manuel Alves de, «Pacheco, Luís», *O Grande Livro dos Portugueses: 4000 personalidades em texto e imagem*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1990, p. 390.

- Oliveira, Manuel Rodrigues de, «Luís Pacheco, editor-agente cultural», *O Diário*, suplemento «Cultural 3», 13 de Agosto de 1988, p. 12.
- Oom, Pedro, «Pequena história cronometrada dos dádás e surrealistas de cá», & etc..., nº 24, 7 de Fevereiro de 1971, p. 6.
- Pacheco, Fernando Assis, «*Literatura Comestível*», secção «Prontuário das Letras», *República*, suplemento Artes e Letras, 23 de Novembro de 1972, p. V.
- Palma-Ferreira, João, «*Carta Sincera a José Gomes Ferreira – Luís Pacheco*», *Diário Popular*, supl. «Quinta-feira à tarde», nº 123, 7 de Maio de 1959, p. 6 e 11.
- Palma-Ferreira, João, «Um ano triste», *Diário Popular*, suplemento «Letras e Artes», 28 de Dezembro de 1967, pp. 1 e 14.
- Palma-Ferreira, João, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa/Biblioteca Breve, 1982.
- Pinhão, Leonor, «Culpado até prova em contrário», *Correio da Manhã*, revista de domingo, 13 de Janeiro de 2008, p. 50.
- Pinto, Júlio, «Os Editores Mais Magrinhos», *Diário Popular*, 5 de Junho de 1986, p. 19 (entrevista a Silva Tavares, onde este fala do Pacheco)
- Pinto, Júlio, «Pacheco em venda directa», *Diário Popular*, 7 de Junho de 1986, p. 15.
- Praça, Afonso, «O libertino sou eu», *O Jornal*, 29 de Maio de 1992, p. 32.
- Praça, Afonso, «O libertino nunca existiu», *Visão*, 26 de Março de 1997, pp. 86-87.
- Querido, Paulo, «Lá se despachou finalmente, coitado, o Pacheco», *O Cão Andaluz* (blogue), 6 de Janeiro de 2008.
- Rabaça, José, «Meia Crónica», *Jornal do Fundão*, 27 de Fevereiro de 1972, p. 1 e 4.
- Ramos, Marina, «Escárnio e maldizer», *Público*, 21 de Maio de 1992, p. 32.
- Ribeiro, Anabela Mota, *O sonho de um curioso*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.
- Ribeiro, João A. S. Reis, *Sol XXI: revista literária*, nºs 29/30/31, Junho/Setembro/Dezembro de 1999, pp. 161-162.
- Ricarte-Dácio, «Exercícios de Fogos Reais», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 30 de Setembro de 1971, p. 3.
- Rodrigues da Silva, José Manuel, «"Textos do Barro", de Luiz Pacheco», *Diário Popular*, 1 de Outubro de 1984.
- Rodrigues da Silva, José Manuel, «Falido mas não falhado», *O Jornal*, 21 de Junho de 1991.
- Rodrigues da Silva, José Manuel, «Memórias de um libertino», *O Jornal*, 18 de Outubro de 1991, p. 36 (incluído nas badanas de Luiz Pacheco, *O Libertino passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*, Lisboa, Colibri, 1992).
- Rodrigues da Silva, José Manuel, «O guerrilheiro da escrita», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29 de Janeiro de 2008, pp. 22-23.
- Rosa, Vasco, «Recensão a *Cartas na Mesa*», *O Independente*, revista «Vida», 17 de Janeiro de 1997, p. 61.
- s/a, «*Textos de Circunstância*. Novo livro de um “pacato chefe de família”», *O Diário*, 30 de Junho de 1977, p. 17.
- s/a, «Memórias: Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha – 2*», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, secção «Guarda-livros», 4 de Agosto de 1981, p. 29.

- s/a, «Comunidade, de Luiz Pacheco no Teatro Municipal de Almada», *O Diário*, 15 de Março de 1989, p. 16.
- s/a, «A segunda morte de Luiz Pacheco», *O Jornal*, secção «Periscópio», 11 de Janeiro de 1991, p. 35.
- s/a, «*O Uivo do Coiote...* A língua afiada de Luiz Pacheco», *O Setubalense*, secção «Observatório», 1996, p. 7.
- s/a, «Luiz Pacheco, Croché de Velhadas», *Blitz*, 25 de Fevereiro de 1997, p. 11.
- s/a, «Soares rega com “tintol” o Natal do “maldito”», *Expresso*, revista *Vidas*, 12 de Janeiro de 2001, p. 5.
- s/a, «Pacheco 2 vezes», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, secção «Debate-Papo», 16 de Dezembro de 1998, p. 43.
- s/a, «Luiz Pacheco», Wikipédia, [http://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz\\_Pacheco](http://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Pacheco).
- Santos, Deodato, «É assim», s/l, Contraponto (folha volante), Maio de 1979.
- Santos, Fernando Brederode, «Eu é que os topo», *Tal & Qual*, 17 de Julho de 1992, p. 18.
- Santos, José Manuel dos, «Luiz Pacheco», *Expresso*, suplemento «Actual», 12 de Janeiro de 2008, p. 43.
- Saramago, José, *Cadernos de Lanzarote — Diário II*, Lisboa, Caminho, Julho de 1998, pp. 186-187.
- Schiappa, Margarida, «Luís Pacheco: mártir e bem disposto», *Opção*, 2 a 8 de Junho de 1977, Ano II, nº 58, p. 51.
- Sepúlveda, Torcato, «A Grandeza da Miséria», *Público*, suplemento «Leituras», 11 de Março de 1995, p. 6.
- Sepúlveda, Torcato, «O Escriba e a Morte», *Público*, suplemento «Leituras», 7 de Outubro de 1995, pp. 1-3.
- Sepúlveda, Torcato, «Pacheco Epistológrafo», *Público*, suplemento «Leituras & Sons», 7 de Setembro de 1996, p. 7.
- Sepúlveda, Torcato, «Um clássico chamado Pacheco», *A Capital*, 22 de Dezembro de 2000, p. 4.
- Sepúlveda, Torcato, «Pacheco versus Cesariny», *Grande Reportagem*, 8 de Outubro de 2005, p. 63.
- Sepúlveda, Torcato, «O último patuleio das letras, conservador, insurrecto», *Diário de Notícias*, 7 de Janeiro de 2008, p. 5.
- Serra, João Bonifácio, «O Libertino passeia nas Caldas...», em *Continuação: Crónicas dos anos 50/60*, Caldas da Rainha, Gazeta das Caldas, Dezembro de 2000, pp. 215-283.
- Silva, Ana Pereira da, «Empatas», *Sete*, 30 de Dezembro de 1992, p. 15.
- Silva, José Mário, «Mais do Luiz, com z», *Diário de Notícias*, suplemento «DNA», 16 de Junho de 2001, p. 38.
- Silva, José Mário, «Luiz Pacheco», *O Bibliotecário de Babel* (blogue), 6 de Janeiro de 2008.
- Simões, João Gaspar, «*Carta-Sincera a José Gomes Ferreira*, por Luís Pacheco, *Pirâmide*, cadernos de publicação não-periódica organizados por Carlos Loures e Máximo Lisboa», *Diário de Notícias*, suplemento *Artes e Letras*, 14 de Maio de 1959, p. 13 e 15.
- Simões, João Gaspar, *Diário de Notícias*, Agosto de 1971.

- Simões, João Gaspar, «Crítica Literária: A Pata do Pássaro Desenhou uma Nova Paisagem, por Manuel de Lima; *Literatura Comestível*, por Luís Pacheco», *Diário de Notícias*, supl. literário, 14 de Dezembro de 1972, p. 17 e 19.
- Simões, João Gaspar, «O Abjeccionismo e a semântica», *Diário de Notícias*, 2º caderno «Cultura», 4 de Outubro de 1979, p. 16 e 17.
- Santos Fernando, «Carta a Pacheco», *Diário Popular*, 10 de Outubro de 1965, p. 24 e 27.
- Sérgio, Mário, «O Pacheco está aí», *República*, nº 30, supl. «Jornal de Crítica», 20 de Agosto de 1971, p. 8.
- Soares, Fernando Luso, «Exercícios de Estilo, de Luiz Pacheco», *Jornal do Fundão*, 12 de Dezembro de 1971, p. 3.
- Tavares, Raul, «"O que querem, sou tímido..."», *Público*, 14 de Maio de 1995, p.
- Tavares, Vítor Silva, «Luiz Pacheco ou os malefícios da coragem», *ABC Diário de Angola*, supl. «Artes e Letras», 16 de Dezembro de 1965, pp. 7-10.
- Tavares, Vítor Silva, «Um certo Pacheco leviano», *Jornal do Fundão*, secção «Página 3», 21 de Fevereiro de 1971, p. 3.
- Tavares, Vítor Silva, «Da agressividade», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 27 de Maio de 1971, p. 2.
- Tavares, Vítor Silva, «A Crónica por Fazer», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 2 de Setembro de 1971, p. 3.
- Tavares, Vítor Silva, *2 Textos à Pressão*, Lisboa, Contraponto, s/d. (suplemento de uma tiragem especial de *Comunidade*).
- Tavares, Vítor Silva, «Requiem para um inimigo», *Público*, 7 de Janeiro de 2008, p. 6.
- Teles, António Tavares, «Espírito Santo, Luiz Pacheco. O jeito para a vida», *Diário Popular*, 2 de Abril de 1991, p. 9.
- Tentúgal, Rui, «A história do menino. Luiz Pacheco editado pela Oficina do Livro», *Expresso*, suplemento «Actual», 7 de Dezembro de 2002, p. 12.
- Torres, Alexandre Pinheiro, «Luiz Pacheco ou o Burlador de Braga, *Magister Artium Eroticarum*», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 18 de Junho de 1970, p. 8. (incluído em Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo Literário Português*, «Luiz Pacheco e o verdadeiro (ou falso?) Libertino ao ataque contra o *establishment* burguês e seus valores», Lisboa, Moraes, 1977, pp. 155-166; em Alexandre Pinheiro Torres, *Ensaios Escolhidos I*, «Luiz Pacheco ou o Burlador de Braga, *Magister Artium Eroticarum*», Lisboa, Caminho, 1989, pp. 165-170; em Luiz Pacheco *Textos Malditos*, Lisboa, Afrodite, 1977, pp. 155-164; e em Luiz Pacheco, *O Libertino passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*, Lisboa, Edições Colibri, 1992, 6ª edição, pp. 67-75).
- Torres, Alexandre Pinheiro, «A Comunidade de Luiz Pacheco ou a Justificação da Família como Instituição Natural (melhor: uma parábola = pérola atirada aos porcos)», *Diário de Lisboa*, 12 de Dezembro de 1971, pp. 7-8; escrito em Dezembro de 1970; incluído em Alexandre Pinheiro Torres, *Ensaios Escolhidos I*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 170-176).
- Torres, Eduardo Cintra Torres, «O Homem que Calculava», *Público*, 17 de Julho de 2005, p. 49.
- Valente, José Pulido, «Carta aberta do arquitecto José Pulido Valente a Luiz Pacheco», *Diário Popular*, supl. «Letras e Artes», 12 de Outubro de 1978, p. V.



- Vasques, Eugénia, «Enquanto a tribo dorme. Comunidade, de Luiz Pacheco», *Expresso*, 10 de Junho de 1988, p.
- Venâncio, Fernando, «Quotidiano», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 de Janeiro de 1997, p. 22.
- Venâncio, Fernando, *José Saramago: A luz e a sombra*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- Venâncio, Fernando, *Maquinações e Bons Sentimentos*, Porto, Campo das Letras, 2002.
- Venâncio, Fernando (org.), *Crónica Jornalística: Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, pp. 199-201.
- Zink, Rui, «Prefácio» a Luiz Pacheco, *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, 2003, pp. 9-14.

## 5. Documentários televisivos

- Netto, Cecília (realização) e Mário Lindolfo (guião), *Luiz Pacheco nos Arquivos da Memória*, RTP2, 1992.
- Almeida, António José de (realização) e Anabela Almeida (guião), *Luiz Pacheco - Mais Um dia de Noite* (documentário), Panavídeo, RTP2, 22 de Julho de 2005.

## 6. Outras fontes bibliográficas

- AAVV, *II Congresso dos Escritores Portugueses (Discursos, comunicações, debates, moções, saudações)*, Lisboa, APE/Dom Quixote, 1982.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Fialho de Almeida e o problema sociocultural do francesismo*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 411-422 (separata do volume *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, actas do colóquio, Paris, 11-16 de Outubro de 1982).
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, «A teoria da desconstrução, a hermenêutica literária e a ética da leitura», *O Escritor*, nº 1, Março de 1993.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, 1º volume, Coimbra, Almedina, 8ª edição (12ª reimpressão), 2000.
- Almeida, Fialho de, *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992.
- Almeida, Fialho de, *À Esquina (Jornal dum Vagabundo)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992.
- Almeida, São José, «Novas Cartas Portuguesas. O resgate de um livro maldito», *Público*, suplemento «ípsilon», 12 de Novembro de 2010.
- Ary dos Santos, José Carlos, *Obra Poética*, Lisboa, Edições Avante, 1994.
- Balzac, Honoré de, «Avant-Propos» da *Comédie Humaine*, em *Anthologie des préfaces de romans français du XIXe siècle*, Paris, 10/18, 1976.
- Balzac, Honoré de, *Monographie de la Press parisienne*, Paris, Mille et une nuits, Outubro de 2003 (publicado originalmente numa recolha intitulada *La Grande Ville, nouveau tableau du Paris comique, critique et philosophique*, Paris, Bureau central des publications nouvelles, 1842).
- Baptista, António Alçada, «Manoel Vinhas: O Tempo nas Palavras», *O Dia*, 28 de Julho de 1977.
- Barreto, Moniz, *Estudos Dispersos* (colectânea, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves), Lisboa, Portugália Editora, 1963.
- Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.

- Bertrand, Louis, *Gustave Flaubert: Avec des Fragments Inédits*, Paris, Mercure de France, 1912 (4ª edição).
- Beser, Sergio (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972.
- Bocage, Manuel Maria Barbosa du, *Sonetos* (introdução de Hernâni Cidade), Lisboa, Bertrand, s. d.
- Braga, Teófilo, *Camilo Castelo Branco. Esboço biográfico*, Lisboa, Livraria de Manoel dos Santos, 1916.
- Braga, Teófilo, «Soares de Passos (Escorço Biográfico)», em Soares de Passos, *Poesias*, Porto, Lello & Irmão, 1967 (11ª edição).
- Breton, André, «A situação do “Super-Realismo” entre as duas guerras», *Afinidades*, n.ºs 14-15, Dezembro de 1945, pp. 33-39 (conferência de André Breton condensada por Luiz Pacheco).
- Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Salamandra, 1993.
- Bruno, Sampaio, *A Geração Nova*, Porto, Lello & Irmão, 1984.
- Cabral, Alexandre, *Notas Oitocentistas – II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- Cabral, Alexandre Cabral, *Polémicas de Camilo*, vol. I, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.
- Cabral, Alexandre (recolha, prefácios e comentários), *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. I (com os irmãos Barbosa e Silva), Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- Cabral, Alexandre, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, 1988.
- Campos Matos, A. (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 1988.
- Cardoso, Nuno Catharino, *Poetisas Portuguesas. Antologia contendo dados bibliográficos acerca de cento e seis poetisas*, Lisboa, Livraria Scientifica, 1917.
- Cardoso, Nuno Catharino, *Sonetistas Portugueses e Luso-Brasileiros. Antologia contendo dados bibliográficos acerca de cento e oitenta e nove poetas*, Lisboa, Edição do Autor, 1918.
- Castelo Branco, Camilo, *Um Homem de Brios*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1924.
- , *Carlota Ângela*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1924.
- , *Agulha em palheiro*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1945.
- , *Memórias de Guilherme do Amaral*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1966.
- , *Esboços de Apreciações Literárias*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1969.
- , *Cenas inocentes da comédia humana*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1972.
- , *O romance dum homem rico*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981, p. 113.
- , *Vingança*, Mem Martins, Livros Horizonte, 1981.
- , *O que fazem mulheres*, Lisboa, Amigos do Livro Editores, 1986.
- , *Coração, Cabeça e Estômago*, Lisboa, Lello & Irmão, 1987.
- , *Amor de Salvação*, Aveiro, Estante Editora, 1989.
- , *O senhor ministro*, Lisboa, Vega, 1989.
- Castilho, António Feliciano, «Prólogo à tradução do *Judeu Errante* de Süe por Adriano e José Castilho» (Julho de 1844) em *Vivos e Mortos – Apreciações Morais, Literárias e Artísticas*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, ed. 1904, vol. VI, pp. 89-90.

- Cesariny, Mário (org.) *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, Lisboa, Guimarães Editores, 1961.
- Cesariny, Mário (org.), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Ulisseia, 1966.
- Cesariny, Mário, *Jornal do Gato*, Lisboa, edição de Raul Vitorino Rodrigues, 1974 (reeditado pela Assírio & Alvim em 2004).
- Cesariny, Mário (org.), *Poesia de António Maria Lisboa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977.
- Cesariny, Mário, *As mãos na água a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.
- Chagas, Pinheiro, *Ensaaios Críticos*, Porto, Viuva Moré, 1866.
- Chagas, Pinheiro, *Poema da Mocidade seguido do Anjo do Lar*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1901.
- Chaves, Fernando Castelo Branco, «A influência de Gustavo Flaubert na estética de Eça de Queiroz», *Revue de Littérature Comparée*, 69 (número consagrado a Portugal), Paris, Boivin & Ca, 1938.
- Cidade, Hernâni, «A literatura e a sua função social», conferência proferida no Ateneu Comercial do Porto, 12 de Dezembro de 1937, Porto, [s.n.], 1937.
- Cocteau, Jean, *Opium. Diário de una desintoxicación*, Barcelona, Backlist, 2009.
- Coelho, Jacinto do Prado, *A letra e o leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 1977 (2ª edição).
- Coelho, Jacinto do Prado, «Apontamentos sobre literaturas marginais», Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1983 (separata do *Boletim de Filologia*, tomo XXVIII), pp. 329-332.
- Cordeiro, Luciano, *Livro de Crítica. Arte e Litteratura Portuguesa d'Hoje (1868-1869)*, Porto, Typographia Lusitana, 1869.
- Cordeiro, Luciano, *Livro de Crítica. Arte e Litteratura Portuguesa d'Hoje (1868-1869)*, Porto, Typographia Lusitana, 1869.
- Correia, Natália, «João Palma-Ferreira e os barões das letras», *Notícia*, 5 de Julho de 1969, p. 77.
- Correia, Natália, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Mem Martins, Europa-América, 1973.
- Correia, Natália (selecção, prefácio e notas), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Antígona/Frenesi, 2000 (ed. original de 1965).
- Costa, Joaquim, *Alma Portuguesa (ensaio de crítica literária)*, Porto, Magalhães & Moniz, Lda – Editores, 1909.
- Costa, Lucília Verdelho da, *Fialho d'Almeida: um decadente em revolta*, Lisboa, Frenesi, 2004.
- Dacosta, Fernando, «Dar banho à literatura», *Notícia*, 1 de Janeiro de 1972, pp. 32-33.
- Dinis, Júlio, *Serões da Província*, Porto, Livraria Civilização - Editora, 1980.
- Dupuis, Jules-François, *História Desenvolta do Surrealismo*, Lisboa, Antígona, 1979.
- Ferreira, Serafim «Entrevista a Vergílio Ferreira: “só em literatura é que tudo me tem existido”», *Vida Mundial*, 27 de Junho de 1969, pp. 42-46.
- Fialho, Filipe, «Hard-core à portuguesa», *Visão*, 20 de Março de 1997, p. 68.
- Flaubert, Gustave, *Sobre la creación literária. Correspondencia escogida*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2007.
- Forte, António José, «Breve notícia, breve elogio do grupo do Café Gelo», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18 de Fevereiro de 1986, p. 20.

- Fonseca, Quirino da, *Luís de Camões, o «Trinca Fortes»*, Vila Nova de Famalicão, Tip. «Minerva» de Gaspar Pinto de Sousa & Irmão, 1934.
- Garrett, Almeida, *Camões e D. Branca*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1970 (3ª edição).
- Garrett, Almeida, *Lírica de João Mínimo – Fábulas e Contos – Sonetos – Odes Anacreônticas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.
- Garrett, Almeida, *Camões de Almeida Garrett* (apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária de Teresa Sousa de Almeida), Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, p. 186.
- Garrett, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Lisboa, RBA Editores (coleção do jornal *Público*), 1995.
- Herculano, Alexandre, *Opúsculos*, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Porto, Presença, 1982 (vários volumes).
- Laranjeira, Manuel de, «Pessimismo Nacional», incluído em *Prosas Dispersas*, Lisboa, Relógio d'Água, s/d.
- Leal, Gomes, *Poesias Escolhidas*, Lisboa, Bertrand, s/d.
- Leal, Gomes, *A mulher de luto: processo ruidoso e singular*, Lisboa, Livraria Central Editora, 1924.
- Leal, Gomes, *Antologia Poética*, Lisboa, Guimarães, 1970.
- Leal, Gomes, *Antologia Poética – Entre a Diferença e o Excesso*, Lisboa, Edições Rolim, 1988.
- Leal, Gomes, *A Fome de Camões e Outros Destinos Poéticos* (edição de José Carlos Seabra Pereira), Lisboa, Assírio & Alvim, Setembro de 1999 (ed. original de 1880).
- Leal, Gomes, *Fim de um Mundo – Sátiras Modernas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- Leal, Olavo d'Eça, «O pântano dos “pântanos”», *Jornal de Notícias*, 5 de Maio de 1966, p. 7.
- Leal, Raul, *Sodoma Divinizada*, Lisboa, Hiena, 1989.
- Lima, Manuel de, *O Clube dos Antropófagos*, Lisboa, Estampa, 1973.
- Lourenço, Eduardo, «Camões e o tempo ou a razão oscilante», em *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983, p. 115 (edição original em francês de 1972).
- Machado, J. César, *Aquele Tempo*, Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1989.
- Mendonça, A. P. Lopes de, *Ensaio de Crítica e Literatura*, Lisboa, Tipografia da Revolução de Setembro, 1849.
- Mendonça, A. P. Lopes de, *Memórias d'um Doido*, Lisboa, Empresa Lusitana Editora, s/d, 3ª edição (1ª ed. 1849), p. 30.
- Miller, Henry, *El tiempo de los asesinos*, Madrid, Alianza Editorial, 2003 (edição original inglesa de 1956).
- Monteiro, Adolfo Casais, *Melancolia do Progresso*, Lisboa, Imprensa Naciona-Casa da Moeda, 2003.
- Neves Álvaro e H. Marques Júnior, *Gomes Leal: sua vida e sua obra*, Lisboa, Editorial Enciclopédia, 1948.
- Nobre, António, *Correspondência* (organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982 (2ª edição, ampliada e revista).

- Oliveira, Lopes de, *Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Livraria Central, 1903
- Pacheco, Fernando Assis, «Um editor na banheira», *Diário de Lisboa*, 16 de Dezembro de 1971, páginas 1 e 2.
- Palma-Ferreira, João, *Obscuros e Marginados*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.
- Passos, Soares de, *Poesias* (organização e prefácio de Álvaro Manuel Machado), Lisboa, Veja, 1983.
- Pessoa, Fernando, *Obras de Fernando Pessoa*, volume II, Prosa I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986.
- Pessoa, Fernando, *Correspondência (1905-1922)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.
- Pinto, Júlio, «Os editores mais magrinhos», *Diário Popular*, 5 de Junho de 1986, p. 19.
- Portela, Artur, *Cavaleiro de Oliveira, Aventureiro do Século XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Dezembro de 1982.
- Portela, Artur, *Cardoso Pires por Cardoso Pires* (entrevistas), Lisboa Dom Quixote, 1991.
- Portugal, Boavida, *Inquérito à Vida Literária Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1915.
- Proust, Marcel, *Contra Sainte-Beuve*, San Lorenzo de el Escorial, Langre, 2006 (edição original de 1954).
- Queirós, Eça de, *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Resomnia Editores, s/d.
- Queirós, Eça de, *Obras de Eça de Queiroz*, vol. I, Porto, Lello & Irmão, s/d.
- Eça de Queirós, *Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Editorial Enciclopédia, s/d.
- Queirós, Eça de, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, Porto, Livraria Chardron, 1929.
- Queirós, Teixeira de, *Os meus primeiros contos*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1914 (3ª edição).
- Queirós, Teixeira de, *Os Noivos*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1896 (2ª edição).
- Quental, Antero de, «Bom senso e bom gosto», em Alexandre Cabral, *Polémicas de Camilo*, vol. IV, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 126-138.
- Reis, Carlos, «O último cais», *O Escritor*, nº 2, Dezembro de 1993, p. 141.
- Ribeiro, Ana Maria, «A irreprimível vontade de criar: entrevista a Jaime Salazar Sampaio», *Expresso* (revista), 6 de Dezembro de 1997, pp. 92-100.
- Ribeiro, Anabela Mota, *O sonho de um curioso* (entrevistas), Lisboa, Dom Quixote, 2003.
- Ribeiro, Aquilino, *Luís de Camões. Fabuloso, Verdadeiro*, volume I, Lisboa, Bertrand, 1958.
- Ribeiro, Cristina Maria Gonçalves, *Incidências de Flaubert no fantástico queirosiano*, Texto Policopiado, Braga, 2001 (Tese de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, Universidade do Minho).
- Rimbaud, Jean-Arthur, *Uma Época no Inferno* (versão portuguesa, prefácio e notas de Cesariny), Lisboa, Portugália Editora, 1960.
- Rodrigues, Armindo, *Obra Poética*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1972.
- Rodrigues da Silva, José Manuel, «Era uma vez o Alvarez», *O Jornal*, 21 de Dezembro de 1990.
- Rodrigues, Urbano Tavares, «Antonin Artaud e o teatro total», *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Outubro de 1961, p. 10.

- Ron, José Manuel Sánchez, «La ciencia e los políticos», *El País*, suplemento «Babelia», 24 de Abril de 2010, p. 16.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres Completes*, vol. 1, ed. de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1959.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, Lisboa, Relógio d'Água, 1988 (2 volumes).
- s/a, «Um ontem cão», *Jornal de Notícias*, suplemento literário, 23 de Abril de 1959, p. 9.
- s/a, «Ronda dos tribunais: Adiado para Outubro um julgamento sobre a edição de um livro», *O Comércio do Porto*, 29 de Junho de 1967, p. 11.
- s/a, «Acusados de ofensas à moral pública», *O Século*, 10 de Novembro de 1967, p. 16.
- s/a, «Surrealismo-Abjeccionismo – Uma sessão na Casa da Imprensa», *Jornal de Letras e Artes*, 10 de Abril de 1963, p. 6.
- s/a, «Seis condenações (quatro delas com suspensão de pena) por abuso de liberdade de imprensa», *O Primeiro de Janeiro*, 22 de Março de 1970, p. 9.
- s/a, «Os livros (lavados) de um editor na banheira», *Diário de Lisboa*, suplemento literário, 19 de Dezembro de 1971, p. 5.
- Sacramento, Mário, *Diário*, Porto, Limiar, 1974.
- Sampaio, Albino Forjaz de, *Grilhetas*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1916.
- Sampaio, Albino Forjaz de, *Os Poetas. A sua vida e a sua obra: Gomes Leal*, Lisboa, Empresa do Diário de Notícias, 1924.
- Sampaio, Albino Forjaz de, *Homens de Letras*, Lisboa, Guimarães, 1930.
- Sampaio, Ernesto e Virgílio Martinho (selecção e notas), *Antologia do Humor Português*, Lisboa, Edições Afrodite, Novembro de 1969.
- Sánchez, Yvette, e Roland Spiller (eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Narr Dr. Gunter, 2009.
- Saraiva, António José, «Para uma sociologia da literatura portuguesa», em *Para a História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Bertrand, 1978, pp. 45-61 (publicado originalmente em *O Acelista*, nºs 1 e 2, Julho e Agosto de 1945).
- Saraiva, António José, *A Tertúlia Ocidental*, Lisboa, Gradiva/Público, 1996, 2ª edição (1ª edição de 1990).
- Saramago, José, «Novas Andanças do Demónio, por Jorge de Sena», *Seara Nova*, nº 1460, Junho de 1967, p. 181.
- Saramago, José, *Cadernos de Lanzarote - Diário II*, Lisboa, Caminho, Julho de 1998.
- Sena, Jorge de, «Poesia Sobrerealista», *O Globo*, 15 de Setembro de 1944, p. 5.
- Sena, Jorge de, *O Reino da Estupidez – I*, Lisboa, Edições 70, 1984.
- Jorge de Sena, *Correspondência: Eduardo Lourenço/Jorge de Sena* (organização e notas de Mécia de Sena), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991.
- Sepúlveda, Torcato, «Aos costumes disseram nada», *Diário de Notícias*, suplemento «Grande Reportagem», 24 de Abril de 2004, pp. 46-53.
- Sérgio, António, *Ensaio*, Lisboa, Sá da Costa, 1972, tomo III.
- Silva, José Mário, «Entrevista a Vítor Silva Tavares», *Diário de Notícias*, suplemento «DNA», nº 221, 24 de Fevereiro de 2001, pp. 14-21.
- Simões, João Gaspar, *História do Movimento da Presença*, Coimbra, 1958.

- Simões, Veiga, *A Nova Geração. Estudo sobre as tendências actuais da literatura portuguesa*, Coimbra, F. França Amado, Editor, 1911.
- Strachey, Lytton, *Eminent Victorians*, Londres, Penguin Books, 1986 (1ª edição de 1918).
- Tolentino, Nicolau, *Sátiras* (selecção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa), Lisboa, [s.n.], 1960 (2ª edição).
- Torres, Alexandre Pinheiro, *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*, Amadora, Bertrand, 1975.
- Torres, Alexandre Pinheiro, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, ICALP, 1983.
- Torres, Alexandre Pinheiro, «SPE Vinte anos depois da Extinção», *Diário de Notícias*, suplemento «Cultura», 19 de Maio de 1985, p. V.
- Torres, Alexandre Pinheiro, «"Todos mentem e fingem"» (entrevista de Fernando Venâncio), *Ler*, nº 32, 1995, pp. 42-51.
- Umbral, Francisco, *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Planeta, 1998.
- Vargas Llosa, Mario, *La orgia perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Madrid, Alfaguara, 2006 (edição original de 1975).
- Vieira, Afonso Lopes, *Antologia Portuguesa*, Lisboa/Porto/Rio de Janeiro, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1925.
- Villena, Luis Antonio de, *Biografía del fracaso: perseverancia y validez de un mito contemporáneo*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Wellek, René, e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976 (ed. original de 1949).
- White, Edmund, *Genet*, Barcelona, Debolsillo, 2006 (edição original de 1993).
- Woolf, Virginia, *Selected Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Zola, Émile, *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.





## Bibliografia

- AA. VV., *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Estampa, 1972.
- AA. VV., *Literatura e Sociedade*, Lisboa, Estampa, 1973.
- AA. VV., *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Estampa, 1980.
- Abastado, Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelas, Éditions Complexe, col. «Creusets», 1979.
- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp*, Oxford, Oxford University Press, 1953.
- Adorno, Theodor, «Lukács y el equívoco del realismo», em VV. AA.: *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969, pp. 39-79.
- Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.
- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo: de la novella autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Albrecht, Milton, «The Relationship of Literature and Society», *American Journal of Sociology*, vol. 59, 1954, pp. 425-436.
- Amossy, Ruth (dir.), *Images de Soi dans le discours: La construction de l'ethos*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.
- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2002.
- Aron, Paul e Alain Viala, *Sociologie de la Littérature*, Paris, PUF, 2006.
- Auerbach, Eric, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. de Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1953.
- Balibar, Étienne, Pierre Macherey, Julia Kristeva, Jean-Louis Schefer, e Per Aage Brandt, *Literatura, Significação e Ideologia*, Lisboa, Arcádia, 1976 (2ª edição de 1979, colecção dirigida e prefaciada por Maria Alzira Seixo).
- Barreira, Cecília, «Imagens da mulher na literatura portuguesa oitocentista», *Análise Social*, vol. XXII, nºs 92-93, 1986, pp. 521-525.
- Barrère, Anne, e Danilo Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Presses universitaires du Septentrion, 2009.
- Barthes, R. et al, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca, 1969.
- Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- Bastide, Roger, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 1997 (1ª edição de 1945).
- Beardsley, M. C., e J. Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens e Scott Lash, *Reflexive Modernization, Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge, Polity Press, 1994.
- Beck, Ulrich e Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, Londres, Sage, 2002.
- Becker, Howard, «Art as Collective Action», *American Sociological Review*, vol. 39, Dezembro de 1974, pp. 767-776.
- Becker, Howard, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

- Bénichou, P. *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973. (trad. espanhola: *La coronación del escritor: ensayo sobre el advenimiento de um poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981).
- Bénichou, Paul, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Éditions Gallimard, 1977.
- Berger, Peter L., *Introducción a la Sociologia*, Cidade do México, Editorial Limusa, 1997.
- Bertaux, Daniel, *Histoires de vies ou récits de pratiques?*, Convention CORDES, n° 23, 1976.
- Boltanski, Luc e Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris Gallimard, 1996.
- Bonhôte, Elsberg, Huaco, Peeters, Brûlé, A. Goldmann, Laudy Warwick, Delsipech, L. Goldmann, e Leenhardt, *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Estampa, 1980.
- Bourdieu, Pierre, «La production de la croyance», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1977, pp. 3-43.
- , “Champ intellectuel et projet créateur”, *Les temps modernes*, n° 246, 1966, pp. 865-906.
- , *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980.
- , “The Corporatism of the Universal: The Role of Intellectuals in the Modern World”, *Telos*, n°81, 1989, pp. 99-110.
- , «Le Champ Littéraire», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°89, Setembro, 1991, pp. 4-46.
- , (com L. J. D. Wacquant), *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992.
- , «L'illusion biographique», *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.
- , *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*, Lisboa, Editorial Presença, 1996 (ed. original de 1992).
- , *Meditações Pascalianas*, Oeiras, Celta, 1998.
- Bousine, Alain, e Norbert Dodille (dir.), *Le Biographique*, colloque Cérisy, *Revue des sciences humaines*, 1991.
- Brenot, Philippe, *El génio y la locura*, Barcelona, Suma de Letras, 2000 (ed. original de 1997).
- Brisette, Pascal, *La Malédiction littéraire: du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. «Socius», 2005.
- Buesco, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, 1997.
- Burgos, Martine, «Un récit en creux», *Revue des sciences humaines*, n° 192, Outubro-Dezembro, 1983.
- Bya, Joseph, «Persistance de la biographie», *Le Discours social*, n° 1, 1970, pp. 23-32.
- Caillé, Alain, «Engagement sociologique et démarche idéaliste-typique», *Sociologie du Travail*, n° 1, 1999, pp. 317-327.
- Callon, Michel, «Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégagé: la double stratégie de l'attachement et du détachement», *Sociologie du Travail*, n° 1, 1999, pp. 65-78.
- Casanova, Pascale, *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001 (ed. original de 1999).
- Castanheira, Maria Zulmira, «Os Precipícios de Génio: Imagens de Byron na Imprensa Periódica do Romantismo Português» em Maria Zulmira Castanheira e Miguel Alarcão (org.), *O Rebelde Aristocrata. Nos 200 Anos da Visita de Byron a Portugal*, Porto,

- Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS), 2010, pp. 24-41.
- Castillo, Santiago, e Pedro Oliver (coords.), *Las figuras del desorden: Heterodoxos, proscritos y marginados*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2006.
- Cattani, Adelino, *Los usos de la retórica*, Madrid, Alianza Editorial, 2006 (edição original de 2001)
- Charle, Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman. Théâtre. Politique*, Paris, P.E.N.S., 1979.
- Charle, Christophe, «Le champ de la production littéraire», em Henri-Jean Martin e Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française – le temps des éditeurs, du romantisme à la Belle Époque*, vol. III, Paris, Promodis, 1985, pp. 127-157.
- Charle, Christophe, *Los intelectuales en el siglo XIX: Precursores del pensamiento moderno*, Madrid, Siglo XX de España Editores, 2000.
- Clark, Priscilla P., «The Comparative Method: Sociology and the Study of Literature», in *Yearbook of Comparative and General Literature*, nº 23, Indiana, Indiana University Press/Bloomington, 1974.
- Colonna, Vincent, *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004.
- Coser, Lewis A. (ed.), *Sociology Through Literature: An Introductory Reader*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1963.
- Cross, Nigel, *The Common Writer. Life in Nineteenth Century GruberStreet*, Cambridge, University Press, 1985.
- Curto, Diogo Ramada (dir.), *Estudos de Sociologia da Leitura em Portugal no século XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Demetz, Peter, *Marx, Engels and the Poets: Origins of Marxist Literary Criticism*, Chicago/Londres, editor desconhecido, 1967.
- de Nooy, W. «Social networks and classification in literature», *Poetics*, nº 20, 1991, pp. 507-537.
- Diaz, José-Luis, «L'aigle et le cygne au temps des poètes mourants», *Revue d'histoire littéraire de la France*, nº 5, Setembro-Outubro de 1992, pp. 828-845.
- Diaz, José-Luis, «Écrire la vie du poète: la biographie d'écrivain entre Lumières et romantisme», *Revue des sciences humaines*, t. LXXXVIII, nº 224, Outubro-Dezembro de 1991, pp. 215-233.
- Dirkx, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000.
- Dixon, R. (ed.), *D. Pisarev. Selected Philosophical, Social and Political Essays*, Moscovo, Foreign Languages Publishing House, 1958.
- Dosse, François, *Le Pari Biographique: Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.
- Dubois, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelas, Nathan-Labor, 1978.
- Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac a Simenon*, Paris, Sueil, 1997.
- Dupréel, E., *Sociologie générale*, Paris, PUF, 1948.
- Durand, Pascal, «Introduction à la sociologie des champs symboliques», em Romuald Fonkoua, Pierre Halen e Katharina Städtler (ed.), *Les champs littéraire africains*, Paris, Éditions Karthala, 2001.
- Durkheim, Émile, *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, Oeiras, Celta, 2002.

- Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/PUF, 1999 (1ª edição de 1965).
- Eagleton, Terry, *Marxismo e Crítica Literária*, Porto, Afrontamento, 1976.
- Eliade, Mercia, *Mitos, sueños y mistérios*, Madrid, Kairós, 2001.
- Elias, Norbert, *O Processo Civilizacional*, Lisboa, Dom Quixote, 1989.
- Elias, Norbert, *A Sociedade dos Indivíduos*, Lisboa, Dom Quixote, 1993.
- Elias, Norbert, *Mozart. Sociologia de um génio*, Lisboa, Edições Asa, 1993.
- Elias, Norbert, *Envolvimento e Distanciamento: Estudos sobre sociologia do conhecimento*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.
- Engels, Frederick, *Dialectique de la nature*, Paris, Éditions sociales, 1968.
- Escarpit, Robert, *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Arcádia, 1969.
- Escarpit, Robert (dir.), *Le Littéraire et le Social – Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.
- Escarpit, Robert, «Literatura: sociología de la literatura», em *Enciclopédia Internacional de las Ciencias Sociales*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 661-667.
- Étiemble, René, *Le mythe de Rimbaud*, Paris, Gallimard, col. «Bibliothèque des idées», 1961 (1ª ed. 1952), 4º volume.
- Febvre, Lucien, *Martinho Lutero: um destino*, Lisboa, Edições Asa, 1994 (ed. original de 1928).
- Febvre, Lucien, *Autour de l'Heptaméron. Amour sacré, amour profane*, Paris, Gallimard, 1996 (ed. original de 1944).
- Febvre, Lucien, *Le Problème de l'incroyance au XVIe Siècle. La Religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 2003 (ed. original de 1942).
- Ferguson, Russell (ed.), *Out there: marginalisation and contemporary cultures*, Nova Iorque, The New Museum of Contemporary Art, 1990.
- Ferrarotti, Franco, *Histoire et histoires de vie. La méthode biographique dans les sciences sociales*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983.
- Festa-McCormick, Diana, «The Myth of the *Poètes Maudits*», em Robert L. Mitchell, *Pre-text / Text / Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Columbus, Ohio State University Press, 1980, pp. 199-215.
- Focroulle, Bernard, Robert Legros e Tzvetan Todorov, *El nacimiento del individuo en el arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2006 (edição francesa original de 2005).
- Fonkoua, Romuald, Pierre Halen e Katharina Städtler (ed.), *Les champs littéraire africains*, Paris, Éditions Karthala, 2001.
- França, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, s.d., vol. I.
- Freitas, Eduardo de, e Maria de Lourdes Lima dos Santos, «Leitura e Leitores», *Sociologia – Problemas e práticas*, nº 10, Outubro de 1991, pp. 67-89.
- Freitas, Eduardo de, e Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Sociologia – Problemas e práticas*, «Leitura e leitores II: Reflexões finais em torno dos resultados de um inquérito», nº 11, 1992, pp. 79-87.
- Foucault, Michel, e Gilles Deleuze, «Introduction générale», em F. Nietzsche, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1967.
- Foucault, Michel, *A Ordem do Discurso*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.
- Furió, Vicenç, *Sociologia del Arte*, Madrid, Cátedra, 2000.
- George, João Pedro, *O Meio Literário Português (1960-1998)*, Lisboa, Difel, 2002.

- Goffman, Erving, *A Apresentação do eu na vida de todos os dias*, Lisboa, Relógio d'Água, 1993.
- Goldmann, Lucien, *The Human Sciences & Philosophy*, Londres, Cape Editions, 1970 (1ª ed. inglesa de 1969).
- Goldmann, Lucien, Jacques Leenhardt, Nicolas Bonhôte e J. Elsberg, *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Estampa, 1972 (original: edição do Instituto de Sociologia Université Libre de Bruxelles).
- Gonçalves, José Júlio, *Sociologia da Literatura (Breves considerações)*, Braga, Livraria Cruz, 1963.
- Goulemot, Jean Marie, «Pourquoi écrire? Devoir et plaisir dans l'écriture de Jean-Jacques Rousseau», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes*, nºs 2-3, 1980, pp. 212-227.
- Goulemot, Jean Marie, «Aventures des imaginaires de la dissidence et de la marginalité de Jean-Jacques Rousseau à Jean-Paul Marat», *Tangence*, nº 57, Maio de 1998, pp. 12-22.
- Graña, Cesar, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, Nova Iorque, Basic Books, 1964.
- Grillet, Claudius, *Le Diable dans la littérature au XIXe siècle*, Paris, 1935.
- Griswold, Wendy, «American Character and the American Novel: An Expansion of Reflection Theory in the Sociology of Literature», *American Journal of Sociology*, vol. 86, nº 4, 1981, pp. 740-765.
- Griswold, Wendy, Priscilla Clark Ferguson e Philippe Desan (eds.), *Literature and Social Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- Gullestad, M., «Invitation à l'autobiographie: l'intimité dans l'anonymat», em M. Chaudron e F. de Singly (dir.), *Identité, lecture, écriture*, Paris, BPI-Centre Georges Pompidou, 1993, pp. 171-185.
- Gurvitch, Georges, *Tratado de Sociologia*, vol. II, Porto, Iniciativas Editoriais, 1968.
- Halden, Charles ab der, «Un poète maudit: Emile Nelligan», *La Revue d'Europe et des colonies*, nº 13, Janeiro de 1905, pp. 49-62.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. II, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- Heinich, Nathalie, «L'art et la profession: les traducteurs littéraires», *Revue française de sociologie*, vol. XXV, 1984, pp. 264-280.
- , *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.
- , *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.
- , «Publier, consacrer, subventionner: les fragilités des pouvoirs littéraires», *Terrain*, nº21, Outubro, 1993, pp. 33-46.
- , «Comment être plusieurs quando on est singulier: les manifestes et l'avant-garde artistique», em *Le Texte, l'oeuvre, l'émotion*, La lettre volée, Bruxelas, 1994.
- , «Façons d'«être» écrivain: L'identité professionnelle en régime de singularité», *Revue française de sociologie*, vol. XXXVI, 1995, pp. 499-524.
- , *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996 (tradução portuguesa: *Estados da mulher: a identidade feminina da ficção ocidental*, Lisboa, Estampa, 1998).
- , «Entre oeuvre et personne: l'amour de l'art en regime de singularité», *Communications*, vol. 64, nº 64, 1997, pp. 153-171.

- , *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.
- , *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
- , *L'épreuve de la grandeur: Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999.
- , *Être écrivain: Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- , *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.
- , *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- Kris, Ernst e Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2007 (edição original: *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A historical experiment*, 1934).
- Junod, Philippe, «Voir et savoir, ou de l'ambiguïté de la critique», *Etudes de lettres*, série IV, tomo 3, Lausanne, Abril-Junho, 1980, pp. 1-41.
- Junod, Philippe, «(Auto)portrait de l'artist en Christ», em *L'autoportrait à l'âge de la photographie*, catálogo da exposição com o mesmo título do Museu cantonal de Belas-Artes de Lausanne, 1985, pp. 7-8.
- Jurt, Joseph, *La Réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, Jean-Michel Place, 1980.
- Kalewska, Anna, «Camões as a Romantic Hero: Biography as "the model of heroism" in the literature of Romanticism in Poland», em Beata Elżbieta Cieszyńska, *Iberian and Slavonic Cultures: Contact and Comparison*. Lisboa, CompaRes, 2007.
- Lahire, Bernard, *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- , «Patrimónios individuais de disposições. Para uma sociologia à escala individual», *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 49, 2005, pp. 11-42.
- , *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Armand Colin, 2005.
- , *L'Esprit sociologique*, Paris, La Découvert, 2007 (1ª edição de 2005).
- , *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- , *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la creation littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.
- Lalo, Charles, *L'Art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921.
- Lanson, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, edição de Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965.
- Lasslet, Peter, *Un monde que nous avons perdu*, Paris, Flammarion, 1969.
- Lawlor, Clark, *Consumption and Literature. The Making of the Romantic Disease*, Basingstoke (Inglaterra)/Nova Iorque, Palmgrave Macmilan, 2006.
- Lepenes, Wolf, *Between Literature and Science: The Rise of Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (ed. original de 1985).
- Levi, Giovanni, «Les Usages de la Biographie», *Annales ESC*, nº 6, Novembro-Dezembro de 1989, pp. 1325-1336.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques*, Paris, Plon, 4 vols., 1964-1971.
- Lévy, Clara, *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, 1998.
- Lewis, Oscar, *Les Enfants de Sanchez*, Paris, Gallimard, 1963.
- Lifshitz, Mikhail Aleksandrovich, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, Londres, 1973.

- Lowenthal, Leo, *Literature, Popular Culture and Society*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1961.
- Lowenthal, Leo, «Sociology of Literature in Retrospect», *Critical Inquiry*, vol. 14, nº 1, 1987, pp. 1-15.
- Lukács, George, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo XX, 1966 (ed. original de 1920).
- Lukács, G., *La novela histórica*, México, Era, 1966.
- Lukács, G., *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966.
- Lukács, G., *Problemas del realismo*, Cidade do México, FCE, 1966.
- Lukács, G., *Historia e conciencia de clase*, Barcelona, Grijalbo, 1969 (ed. original de 1923).
- Lukács, G., *Marx e Engels como historiadores da literatura*, Porto, Nova Crítica, Abril de 1979.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966 (trad. portuguesa: *Para Uma Teoria da Produção Literária*, Lisboa, Estampa, 1971).
- Mann, Peter, «The novel in the British society», *Poetics*, nº 12, 1983, pp. 435-448.
- Mannheim, Karl, *Idéologie et utopie*, Paris, M. Rivière, 1956.
- Mannheim, Karl, *Le problème des générations*, Paris, Nathan, 1990.
- Marco, Joaquín, *Nueva Literatura en España y America*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972.
- Marcuse, Herbert, *La Dimensión estética*, Barcelona, Materiales, 1978.
- Margarido, Alfredo, «A Origem Social dos Escritores Neo-Realistas», *Diário Popular*, Letras e Artes, 1 de Março de 1979, pág. 4.
- Marinho, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- Marx, Karl, *Introducción general a la Crítica de la Economía Política*, Córdoba (Argentina), Cuadernos de Pasado y Presente, 1969 (ed. original de 1857).
- Marx, Karl, e F. Engels, *Textos sobre la producción artística*, Madrid, A. Corazón, 1972.
- Marx, Karl, e F. Engels, *On Literature and Art*, Nova Iorque, International Publishers, 1947 (existe uma colectânea semelhante em português, *Sobre a Literatura e a Arte*, Lisboa, Estampa, 1971).
- Mauss, Marcel, «Esquisse d'une théorie générale de la magie», em *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950 (ed. original de 1904).
- McCurdy, Harold G., «Literatura: Psicología de la literatura», in *Enciclopédia Internacional das Ciências Sociais*, pp. 667-671.
- Medeiros, Nuno, *Edição e Editores. O mundo do livro em Portugal 1940-1970*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 2010.
- Mehlman, Jeffrey, *Revolution and Repetition: Marx/Hugo/Balzac*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- Memmi, Albert, «Problemas da sociologia da literatura», em Georges Gurvitch (org.), *Tratado de sociologia*, vol. II, Porto, Iniciativas Editoriais, 1968 (ed. original de 1958).
- Merton, Robert K., *Éléments de théorie et méthode sociologique*, Paris, Plon, 1965, pp. 140-164 (ed. original de 1953).
- Mills, C. Wright, *The Sociological Imagination*, Middlesex, Pelican Books, 1970 (ed. original de 1959), p. 159.
- Mitchell, Robert L. (ed.), *Pre-Text, Text, Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Columbia, Ohio State University Press, 1980.

- Monteiro, George, *The presence of Camões: influences on the literature of England, America, and Southern Africa*, Kentucky, University of Kentucky Press, 1996.
- Mora, José Ferrater, «Mito», em *Diccionario de Filosofía*, tomo K/P, Madrid, Alianza Editorial, 1980 (1ª edição de 1979).
- Mougeolle, Paul, *Le Problème de l'histoire*, Paris, 1886.
- Moulin, Raymonde, *Le marche de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.
- Moulin, Raymonde, «La genèse de la rareté artistique», *Ethnologie française*, VIII, n° 2-3, 1978.
- Moulin, Raymonde, «De l'artisan au professionnel: l'artiste», *Sociologie du Travail*, n° 4, 1983, pp. 395-402.
- Nooy, W. de, «Social networks and classification in literature», *Poetics*, n° 20, 1991, pp. 507-537.
- O'Boyle, Leonore, «The problema of an excess of educated men in Western Europe», *Journal of modern history*, vol. 42, n° 4, Dezembro de 1970.
- Pais, José Machado, *Sousa Martins e suas memórias sociais. Sociologia de Uma Crença Popular*, Lisboa, Gradiva, 1994.
- Parsons, Talcott, *The Structure of Social Action*, Nova Iorque, The Free Press of Glencoe, 1961.
- Passeron, Jean-Claude, «Biographies, flux, itinéraires, trajectoires», *Revue Française de Sociologie*, vol. XXXI, 1989, pp. 3-22.
- Peterson, Richard A., «Revitalizing the Culture Concept», *Annual Review of Sociology*, 5, 1979, pp. 137-166.
- Piel, Jean, «La fonction sociale du critique», *Critique*, n° 80, Janeiro de 1954, pp. 3-13.
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa, «Antero de Quental e Baudelaire», separata do *Boletim do Instituto de Estudos Franceses*, tomo I (1940-1941), Coimbra, 1941, pp. 6-7.
- Pino, Carlos Castilla del (dir.), *La extravagancia*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Pino, Carlos Castilla del, *Conductas y Actitudes*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009.
- Plekhanov, Georgii, *A Arte e a Vida Social*, Lisboa, Moraes (col. Temas e Problemas), 1977.
- Popovic, Pierre e Érik Vigneault (dir.), *Les dérèglements de l'art: formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France (1715-1914)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000.
- Rank, Otto, *Le Mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983 (1ª ed. 1909).
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (1ª edição, em França, de 1933).
- Reckert, Stephen, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.
- Ribeiro, António de Sousa, «Configurações do Campo Intelectual Português no Pós-25 de Abril: o Campo Literário», em Boaventura de Sousa Santos (org.), *Portugal: Um Retrato Singular*, Porto, Afrontamento, 1995, pp. 481-512.
- Ribeiro, Cristina, Maria Gonçalves, *Incidências de Flaubert no fantástico queirosiano*, Texto Policopiado, Braga, 2001 (Tese de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, Universidade do Minho).
- Ricciardi, Giovanni, *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1971.



- Ritchie, Harry, *Success stories: Literature and the media in England, 1950-1959*, Londres/Boston, Faber and Faber, 1988.
- Robert, M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977.
- Rodden, John, *The politics of literary reputation: The making and claiming of "St. George" Orwell*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1989.
- Rohou, Jean, *L'Histoire littéraire. Objets et methods*, Nathan, «128», 1996.
- Romero, José Luis, *Estúdio de la mentalidad burguesa*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Roque, Ricardo, Rui Branco e Tiago Moreira, «Escritores e modos de "produção de si": o campo de produção cultural português nos anuários literários de 1941-1942 e 1948», *Fórum Sociológico*, n.ºs 7/8 (2ª série), pp. 171-195.
- Safranski, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009.
- Said, Edward, *Culture and Imperialism*, Londres, Vintage, 1994.
- Salomon, Albert, «German Sociology», em G. Gurvich e W. F. Moore (eds.), *Twentieth Century Sociology*, Nova Iorque, Philosophical Library, 1945, pp. 586-614.
- Sangsue, Daniel, «Vous avez dit excentrique?», *Romantisme*, n.º 59, 1988.
- Sanguinetti, Roland Barthes, Geneviève Mouillaud, Henri Lefèbvre, Robert Escarpit, Yan Kott e Lucien Goldmann, *Literatura e Sociedade*, Lisboa, Estampa, 1973.
- Santa-Rita, J. G., «Breves reflexões sobre os documentos literários como elementos de investigação sociológica», *Revista do Gabinete de Estudos Ultramarinos*, n.º 14, Setembro-Dezembro de 1956, pp. 1-4.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença, 1985.
- Sapiro, Gisèle, *La Guerre des Écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2006 (ed. original de 1947).
- Scheler, Max, *Le Saint, le Génie, le Héros*, Fribourg, Egloff, 1933.
- Schücking, Levin L., *Sociology of Literary Taste*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1945.
- Shapiro, James, *Contested Will: who wrote Shakespeare?*, Londres, Faber and Faber, 2010.
- Shrum, Wesley, «Critics and Publics: Cultural Mediation in Highbrow and Popular Performing Arts», *American Journal of Sociology*, vol. 97, n.º 2, Setembro de 1991, pp. 347-375.
- Silva, Jorge Miguel Bastos, «Chatterton no Romantismo Português», em AA.VV., *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2001, pp. 351-365.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo, 2007.
- Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Debolsillo, 2007.
- Sorlin, Pierre, *Waldeck-Rousseau*, Paris, Armand Colin, 1966.
- Staël, M.me de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Flammarion, 1991.
- Steinmetz, Jean-Luc, «Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe)», *Oeuvres & Critiques*, vol. VII, n.º 1, 1982, pp. 75-86.
- Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'Art*, Paris, Hachette, 1924.
- Taine, Hippolyte, *Filosofia del arte*, Valência, Sempere (2 volumes), 1865.

- Tchen, Adelaide Ginga, *A Aventura Surrealista*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.
- Thumerel, Fabrice, *Le champ littéraire français au XXe siècle: Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Thumerel, Fabrice, «De Sartre à Bourdieu: la fin de l'intellectuel classique?», *Études sartriennes*, nº 8, 2002.
- Tota, Anna Lisa, *Sociologia da Arte: Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*, Lisboa, Estampa, 2000.
- Trigueros, Antonio Sánchez (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.
- Van Rees, C. J., «How a Literary Work Becomes a Masterpiece: On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism», *Poetics*, nº 12, 1983, pp. 397-417.
- Van Rees, C. J., «How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works», *Poetics*, nº 16, 1987, pp. 275-294.
- Verdaasdonk, H. «Social and Economic Factors in the attribution of literary quality», *Poetics*, nº 12, 1983, pp. 383-395.
- Verdrager, Pierre, *Le Sens Critique: La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Vessilier-Ressi, Michèle, *Le métier d'auteur*, Paris, Dunod, 1982.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.
- Viala, Alain, «Sociopoétique», em G. Molinié e A. Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, pp. 137-297.
- Viala, Alain e Denis Saint-Jacques, «A propos do campo literário, história, geografia, história literária», *Annalles HSS*, 49ª edição, nº 2, 1994, pp. 395-406.
- Viala, Alain, «Effets de champ, effets de prisme», *Littérature*, nº 70, 1998.
- Vovelle, Michel, *L'Irrésistible Ascension de Joseph Sec, bourgeois d'Aix*, Aix-en-Provence, Édisud, 1975.
- Weber, Max, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1996 (4ª edição).
- Weber, Max, *Sociologia das Religiões*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006.
- Wellek, Renée, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Vol. III, *Los Años de Transición*, Madrid, Gredos, 1972.
- Widdowson, Peter, *Literature*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1999.
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 1977.
- Zéraffa, Michel, *Romance e Sociedade*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, Julho de 1974 (ed. original de 1971).
- Zilsel, Edgar, *Le génie: histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, tradução de Michel Thévenaz, prefácio de Nathalie Heinich, Paris, Éditions de Minuit, col. «Paradoxe», 1993 (1ª ed. 1926).
- Zolberg, Vera, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Vicenç Furió, *Sociologia del Arte*, Madrid, Cátedra, 2000.